

Tallinna Ülikool
Germaani-Romaani Keelte ja Kultuuride Instituut
Tõlkekoolituse osakond

Tiina Pappel

**Lauldav ooperitõlge Eestis —
ajalugu, uurimisvõimalused ja tulevik**

Magistritöö

Juhendaja: Anne Lange PhD

Tallinn 2015

Sisukord

Sissejuhatus	3
Muusikaga seotud tõlgete uurimine	5
Terminikasutus	7
Tänuõnad	8
1. Lauldav ooperitõlge ja tõlkijad Eestis	9
1.1. Lauldavad ooperitõlked Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis ning Estonia noodikogus	10
1.2. Tõlkijad Estonia kavalehtedel	12
1.3. „Figaro pulma” eestikeelsed tõlked	23
2. Muusikaga seotud tõlke komponendid ja erijooned	25
2.1. Muusika ja sõna vahetõlge ooperis ja ooperitõlkes	25
2.2. Loomulikkus ja lauldavus	28
2.3. Vokaalid ja konsonandid	31
2.4. Sõna- ja lauserõhk. Silpide arv, prosoodia	32
2.5. Mõte	33
2.5.1. Tõlge või adaptatsioon	37
2.6. Ooperitõlge kui osa etenduse tervikust	38
3. Ooperitõlke analüüsivõimalused	41
3.1. Klaus Kaindli pakutud kolm analüüsimeetodit	42
3.1.1. Muusika ja sihtteksti sidususele keskenduv analüüs	44
3.2. Tõlkevõtete klassifikatsioonid ja ooperitõlke analüüs	46
4. Tulemused ja järeldused	65
Kokkuvõte	69
Summary	71
Allikad ja kasutatud kirjandus	73
Lisad	82

Sissejuhatus

Lauldav tõlge on mõeldud lauldes esitamiseks. Lauldav ooperitõlge on mõeldud ooperietenduse käigus esitamiseks. Kas oopereid tuleks esitada originaalkeeles või kasutada tõlkeversiooni, on suuresti usu-, moe- ja majanduslik küsimus. Kaaluka osa suurte ooperimajade ning viimasel kümnendil ka Rahvusooper Estonia eelistus on mitmel põhjusel kaldunud originaalkeelse esituse suunas. Samas näitab lauldava tõlke elujõudu ilmekalt see, et vaidlused ja arutelu esituskeele ja ooperitõlke üle ei ole vaibunud (Desblache 2007; Golomb 2005). Lauldavas tõlkes tuuakse välja enamik oopereid eksperimentaalsuse ja uuenduslike lavastustega silma paistvas Inglise Rahvusooperis ja Berliini Koomilises Ooperis (Khandekar 2015). Veidi ootamatultki on paaris lähimineviku lavastuses lauldava tõlke kasuks otsustanud Londoni Kuninglik Ooper (Coghlan 2015) ja Walesi Rahvusooper (Rees 2015). Täielikult kadunud pole lauldav ooperitõlge ka Estoniast. Teatri kammersaalis etendus 2014. aastal lauldavas tõlkes Paul Hindemithi lühiooper „Pikk jõulueine”.¹ Sellega tähistati ooperi nii lavastanud kui tõlkinud Arne Miku 80. sünnipäeva. Magistritöös püütakse läbiva teemana viidata olukordadele ja tingimustele, mil lauldava ooperitõlke loomine võiks olla õigustatud.

Lauldav ooperitõlge on üks muusikaga seotud tõlke alaliike. Muusikaga seotud tõlkeks nimetan oma magistritöös muusikaga seotud verbaalse lähteteksti tõlget muusikaga seotud verbaalseks sihttekstiks. Muusikaga seotud tõlked on näiteks soololaulude, levilaulude või ooperitõlked.

Ühtlasi kuulub lauldav ooperitõlge teatri- ehk lavatõlgete hulka. Teatritõlgete eriliigina käsitleb ooperitõlget näiteks Mary Snell-Hornby (2007: 106–119) teatri- ja ooperitõlkele pühendatud peatükis raamatusarja „Topics in Translation” 34. väljaandes „A Companion to Translation Studies”. Ta viitab eelkõige nõuetele, mis tulenevad teatritõlke esitamise ja vastuvõtmise situatsioonist ja eristavad selliseid tõlkeid akadeemilistest, lugemiseks mõeldud

¹ Arne Mikk pälvis lavastusega ühe Eesti teatri aastaauhindadest.

² Klaviir – ooperi või vokaalsümfoonilise teose noot, milles orkestripartii on transkribeeritud klaverile.

tõlgetest. Ooperitõlke uurimine ühendab teatriteaduse, muusikateaduse ning kirjandusteaduse, sest ooper kui tekst on verbaalse libreto, muusika ja esituse sümbioos (Snell-Hornby 2006: 86; 2007: 113). Samast arusaamast lähtub ka ooperitõlke holistiline käsitus. Holistilise tervikuna kutsub ooperitõlget analüüsima Klaus Kaindl. Holistiline lähenemine kutsub üles igasugust lavateksti vaatlema eelkõige lavastuse, esituse alusmaterjalina. Esituse all mõeldakse ooperietenduse kontekstis etenduse kõikide komponentide kooslust, kuhu kuuluvad nii lavastustervik, muusikaline esitus kui näitlejatöö. Niisuguse tervikuna mõistetud ühendkunstiteoses võib mõnel juhul leiduda koht ka lauldavale ooperitõlkele.

Magistritööd kaasõpilastele ja õppejõududele tutvustades selgus, et auditooriumil oli alati palju üldisi ooperikunsti alaseid küsimusi, millele tuli vastata enne spetsiifilisemate probleemide juurde asumist. Sellest kogemusest tõukub suur osa kirjeldavatest, refereerivatest ja selgitavatest lehekülgedest selles töös. Valdkonna marginaalsuse tõttu oli vajalik anda tausta loomiseks ülevaade lauldavate ja konkreetset ooperitõlgetega seotud problemaatikast.

Kuna eestikeelseid lauldavaid ooperitõlkeid on väga vähe uuritud, kasvas allikate tutvustamine lühiülevaateks ooperite eesti keeles lauldavaks tõlkimise, tõlgete tellimise, tõlkijate valiku ja tõlgete säilitamise tavapärasest praktikast Eesti muusikateatris, eelkõige Estonias 20. saj teisel poolel. Kas midagi on võimalik oletada ooperitõlkenormi, tõlgete ja tõlkijate staatuse kohta jms. Kavalehtede ja teiste allikate kaudu peaks olema näha ka see, kuidas toimus järg-järguline üleminek originaalkeelsele esitusele ning heita valgust selle tagamaadele. Ajaloolised andmed pärinevad peamiselt 20. sajandi teise poole Estonia teatrist, kuid päriselt pole mööda mindud ka Vanemuisest. Info on kogutud meilivahetusest Arne Miku ja Ago-Endrik Kergega ning arhiivi- ja trükitud allikatest. Käsikirjalise allikana oli võimalik kasutada ka Ille Saare 2011. aasta bakalaureusetööd, mis sisaldab muu hulgas huvitavat intervjuud Arne Mikuga ning vestluskatkeid Neeme Kuningaga.

Töö viimases osas vaadeldakse katkendeid Mozarti ooperi „Figaro pulm” kahest lauldavast tõlkest eesti keelde. Üks magistritööle algtõuke andnud küsimusi oligi see, kas ja kuidas saab lauldavat ooperitõlget analüüsida. Kuna lauldav ooperitõlge toob kaasa lähteteksti semantilise aspekti olulise muutumise, on põnev, kuidas tõlkijate interpretatsioon on tegelaste karakterijoonist ja verbomuusikalise lähteteksti rõhuasetusi muutnud. Nendel juhtudel, kui soovin tähelepanu juhtida verbaalse teksti seostele muusikalise teksti või tegelaskuju psühholoogilise joonisega, lähtun Klaus Kaindli (1995) raamatus „Die Oper als Textgestalt” ja Harai Golombi (2005) artiklis „Music-linked Translation” esitatud analüüsivõimalustest.

Kuna vähemalt esimene neist käsitlestest on raskelt kättesaadav, refereeritakse seda käesolevas magistritöös küllalt põhjalikult. Lisaks on kasutatud märksõnu Antoine Bermiani tõlkedeformatsioonide klassifikatsioonist ning André Lefevere'i seitsmest luuletõlkestrateegiast. Uurimisstrateegia on valdavalt kvalitatiivne, lähtudes materjalist. *Ad hoc* käsitusviisis kombineerin ajaloolise, kirjeldava ja võrdleva meetodi elemente. Tõlkenihetele viitamine annab eelkõige abivahendi tekstide tähelepanelikuks lugemiseks. Analüüsis on kõrvutatud kaht eri tüüpi tõlget. Kuna ühe tõlkija jaoks paistab olevat prioriteet lähteteksti semantilise sisu tõetruu vahendamine, saab küsida, kuidas toimuvad tõlkenihked selles tekstis. Loomulikult sisaldab ka adekvaatsusele orienteeritud tõlge kõrvalekaldeid lähtetekstist. Tõlkenihke teke on üks tõlkeuniversaalidest (Toury 1995: 57).

Magistritöös kasutatud kaasaegsed käsitlused ja eri autorite töödest tõukuvad arutlused võiksid vähendada võimalike tulevaste ooperitõlkijate ja -lavastajate hirme lähteteksti verbaalsest komponendist hõlbimise suhtes ning ärgitada võimalikke lavastajaid ja tõlkijaid seda muutumise paratamatust pigem ära kasutama, ohjates ja suunates seda tulevase lavastusterviku kasuks. Samal eesmärgil pööratakse tähelepanu ka eri autorite arusaamadele küsimuses, mis on need tugipunktid, mis tõlkija-tõlgendaja vabadust struktureerivad.

Muusikaga seotud tõlgete uurimine

Tõlkeuurimus hakkas multimediaalsete (audiovisuaalsete) ning multimodaalsete tekstide vastu elavamat huvi tundma 1980. aastatel (Snell-Hornby 2006: 86) esmalt sõnateatri kontekstis. Multimodaalseteks nimetatakse tekste, mis ühendavad verbaalsed ja mitteverbaalsed väljendusvahendid, kaasates nii heli kui pildi. 1990ndatel uuriti ooperitõlke interdistsiplinaarse uurimise võimalusi Viini Ülikoolis. Viini Ülikooli doktori Klaus Kaindli 1995. aastal ilmunud „Die Oper als Textgestalt” peetakse klassikaliseks teoseks ooperitõlke uurimise vallas (*ibid.*: 87). Kahjuks pole jõutud selle tõlkimiseni inglise keelde. Claus Clüver (2008: 409) oma põhjalikus ja kiitvas tutvustuses peab üheks võimalikuks põhjuseks teose vähest toimetatust.

Muusikaga seotud tõlke uurijad võib tinglikult jagada kolme gruppi. Esimese grupi moodustavad tuntud tõlkesemiootikud, muusikasemiootikud ja tõlketeadlased, kes leiavad uurimismaterjali ka muusikaga seotud tõlke alalt. Niisuguste hulka kuulub näiteks

tõlkesemiootik Dinda L. Gorlée, kes käsitleb muusikaga seotud tõlget, lähtudes Peirce'i ja Jakobsoni märgiteooriast ja tegeleb oma uurimustes muusikaga seotud sõnaga nii kirikulaulus (Gorlée 2005b) kui ka ooperis (Gorlée 2008, 2010).

Tõlkeuurijatele näib muusikaga seotud tõlgete liikidest kõige lähedasem olevat audiovisuaalse, s.o tiitertõlke uurimine. Selle tõlkeligi probleemidering sarnaneb filmisubtiitrite tõlkimise probleemistikuga.

Teise uurijategrupi moodustavad tuntud tõlkijad, kes tahavad oma tegevust teoreetiliselt kirjeldada ning jagada ühtlasi näpunäiteid tulevastele tõlkijatele. Selliste uurijate seast on kõige iseloomulikum peamiselt laulude tõlkimisega tegelenud Peter Low ja mitmete ooperitõlgete autor Ronnie Apter koos Mark Hermaniga.

Peter Low (2004, 2005) lähtub funktsionalistlikest tõlketeooriatest. Muusikaga seotud tõlge peab vastama eesmärgile, tellija vajadustele ja eeldab kompromisside kunsti valdamist. Low võrdleb tõlkijat viievõistlejaga, kes saavutab kõrge punktisumma tänu sellele, et kompenseerib vajakajäämist ühel võistluslalal eduga teisel alal ning peab samas siiski kõikidel aladel rahuldava tulemuse kirja saama. Muusikaga seotud tõlke puhul on nendeks aladeks lauldavus (*singability*), mõte (*sense*), loomulikkus (*naturalness*), rütm (*rhythm*) ja riim (*rhyme*). Low' (2005: 194) sõnastatud nn viievõistluse printsiip kutsus eelkõige üles paindlikkusele.

Kolmandat gruppi iseloomustab interdistsiplinaarusus. Sellesse kuuluvate autorite seas leidub nii muusikateadlasi kui teatriteadlasi. Sageli on sellesse gruppi kuuluvate uurijate vaatepunkt muusikateaduslik ja heliloojakeskne. Sellisesse suunda kuuluvad näiteks Marianne Travéni ja Harai Golombi artiklid Dinda L. Gorlée koostatud ja 2005. aastal ilmunud kogumikus „Song and Significance”. Osaliselt võib siia paigutada ka Klaus Kaindli teose „Die Oper als Textgestalt”.

Kahe viimatinimetatud uurijategrupi lauldavatele tõlgetele pühendatud artiklites leidub preskriptiivset lähenemist, isegi kui autor kinnitab, et ei ole olemas head ega halba tõlget. Arvatavasti tuleneb see vähemalt osaliselt valdkonna noorusest ja marginaalsusest, et autorid tunnetavad end ühtlasi pedagoogidena, kellel tuleb harida nii ooperikauged tõlketeadlasi kui ka ooperitõlkijaid-praktikuid.

Kõigi nimetatute artikleid on ilmunud muusikaga seotud tõlke probleeme käsitlevates kogumikes, mida on praeguseks ilmunud kolm. Kogumikule „Song and Significance” lisandus 2008. aastal Şebnem Susam-Sarajeva koostatud ajakirja „The Translator” eriväljaanne „Music and Translation”. Kolmas ning värskeim muusikat ja tõlget käsitlev kogumik on Edith Julia Minorsi koostatud „Music, Text and Translation” (2013), mis muu hulgas sisaldab artikleid Peter Low’lt, Peter Newmarkilt, Lucile Desblache’ilt ja Kenneth Chalmersilt.

Ooperitõlke suhteliselt vähese uurituse põhjuseks näib olevat valdkonna interdistsiplinaarsus ja ühtlasi marginaalsus nii muusikateaduse, teatriteaduse, kirjandusteaduse kui ka tõlkeuringute jaoks. Lauldav ooperitõlge kui nähtus on aegade jooksul inspireerinud rohkesti halva tõlke teemalisi arutlusi. „The Worst Translations: Almost Any Opera in English” — pole juhus, et just nii pealkirjastasid Ronnie Apter ja Mark Herman (1995: 26) ühe oma artiklitest. Elin Sütiste dissertatsioonis „Tõlke mõiste dünaamikast tõlketeaduses ja eesti tõlkeloos” osutatakse Andrew Chestermani ja Halversoni töödest lähtudes, et tõlke definitsioon on lähedalt seotud arusaamaga sellest, mis on hea tõlge. Nende kontseptsioonide lähedust selgitatakse tõlke prototüüp-definitsiooni kaudu. Prototüübil on olemas tuum ja perifeeria. Tõlke prototüübi tuumaks võib pidada enam-vähem sellist ala, mida haarab traditsiooniline tõlkemõiste. (Sütiste 2009: 16). Tõlkimise vähem tüüpilistest aladest — mingis mõttes halbadest tõlgetest — hakati tõlkeuringutes huvituma alles hiljuti. Prototüübi perifeersel alal asub ka lauldav ooperitõlge.

Terminikasutus

Lauldavad ooperitõlked kuuluvad vokaaltõlgete, lauldavate tõlgete ehk muusikaga seotud tõlgete hulka.

Lisaks teatris lauljate esituses kõlavatele ooperitõlgetele ja klassikaliste soololaulude tõlgetele on muusikaga seotud tõlgeteks ka muusikalide vokaalnumbrid ning laste- ja poplaulude tõlked. Eestis liigutakse üha enam originaalkeelse esituse suunas, kuid eelnimetatutest on endiselt tavaks eestindada lastelaulud ja muusikalid.

Lauldava tõlkega varustatakse üldjuhul ka niisugused lauluvormid, mis on mõeldud eelkõige koos- ja kaasalaulmiseks, näiteks kiriku- ja seltskonnalaulud.

Muusikaga seotud tõlgete kohta on kasutusel mitmeid termineid. Terminit vokaaltõlge *vocal translation* kasutab näiteks tõlkesemiootik Dinda L. Gorlée (2005a, 2005b), terminit lauldav tõlge *singable translation* näiteks Peter Low (2005). Harai Golomb (2005) eelistab terminit muusikaga seotud tõlge *music-linked translation*.

Magistritöös on kasutatud terminit „muusikaga seotud tõlge”, kuid vahel on sellest loobutud suupärasema ja kitsama-täpsema „ooperitõlke” kasuks. Ooperitõlke all peetakse siin ja edaspidi silmas laval esitamiseks mõeldud lauldavat ooperitõlget. Kui räägitakse lugemiseks mõeldud ooperitõlgetest, siis on nimetatud ka selle täpne laad, näiteks tiitertõlge. Mõnes kontekstis eristatakse käesolevas töös ooperi verbaalset teksti ja muusikalist teksti. Ooperi tõlkimisest rääkides peetakse silmas verbaalse osise, sõnalise teksti tõlkimist.

Tiitertõlge on lava kohale projitseeritav või eelmise toolirea seljatugedel paiknevale ekraanile (tulevikus küllap ka vastavatesse prillidesse) edastatav tõlge, mis sarnaneb filmisubtiitritega.

Kavale või plaadikomplektile lisatud tõlget nimetatakse käesolevas töös interlingvistiliseks tõlkeks, libretotõlkeks või ka tavatõlkeks. Selle magistritöö kontekstis õigustab niisugust kokkuleppelist nimetust see, et erinevalt tiitertõlkest ja muusikaga seotud tõlkest on nn tavatõlke korral tarvis arvestada vaid harjumuspärase semantilise ja lingvistilise aspektiga. Tiitertõlkele seab piirangud ruum, aeg ja inimese kognitsioonivõimega arvestamine, ning muusikaga seotud tõlkes tuleb lisaks arvestada spetsiifiliselt muusikaliste aspektidega, nagu näiteks rütm ja helikõrgus.

Tänu sõnad

Suur tänu magistritöö juhendajale Anne Langele kannatlikkuse, julgustava hoiaku ja heade nõuannete eest. Soovin tänada ka oma õde Kristel Pappelit, kes konsulteeris muusikalistes küsimustes ja abistas hirmuäratavates suhtlusolukordades.

1. Lauldav ooperitõlge ja tõlkijad Eestis

Põhiosa lauldava ooperitõlke tegijatest on seotud ooperiteatriga, teatri- ja muusikaeluga kas erialaselt või muusikainimestest peresidemete kaudu (nagu Leelo Tungal). Tõlkijate seas on lavastajad Arne Mikk, Hanno Kompus, Neeme Kuningas, Udo Väljaots, Eino Uuli, Paul Mägi, dirigendid Vallo Järvi, Kirill Raudsepp, lauljad-näitlejad Sergius Lipp, Konstantin Savi, Aleksander Trilljärv, Georg Tuksam, Georg Ots, Uno Kreen, Ivo Kuusk, Hendrik Krumm, Aino Otto, ooperiteatriga olid seotud ka Alide Halliste, Vilma Paalma ja Mall Sarv. Lisaks leidub tõlkijate seas teatriinimesi, kellel tavapärasest tihedam side muusika ning laulutekstide loomise ja tõlkimisega, nagu Peeter Volkonski ja Kulno Süvalep. Eelkõige kirjandusainimestena tuntud tõlkijad, näiteks Mati Sirkel, Jaan Kross, Uno Laht, on lauldava ooperitõlke loojatena pigem erandlikud. Vähemalt Mati Sirkeli kohta ongi teada, et ta tõlkis 1980. aasta Weberi „Nõidküti” kõnedialoogid, samas kui vokaalnumbritega tegeles Uno Kreen (Mikk 2013). Edla Kumari kohta mäletab Arne Mikk, et tegemist oli „ühe meeldiva daamiga, kellel oli vist filoloogi haridus” (Mikk 2013).

Algatus uue tõlke tegemiseks või vana teksti kohendamiseks tuleb Arne Miku sõnul eelkõige lavastajalt, kuid ka dirigendilt, kes võib soovida näiteks sõna- ja muusikarõhkude kokkuviiimist. Valmis tõlked vaatas üle teatri kirjandusala juhataja, praeguse nimetusega dramaturg, kellega vajaduse korral arutatakse ka tõlke probleemseid kohti. (Mikk 2013)

Tõlkijate märkimine kavalehtedel on olnud juhuslik. Pole selge, mis on igal eri juhtumil tõlkija mainimise või mittemainimise põhjuseks. Võimalikud hüpoteetilised kaalutlused tõlkija mittemärkimiseks võisid olla tõlkimine mõne teise keele vahendusel, see, et tegemist oli lavastaja enda tehtud tõlke või redigeeritud varasema tõlkega. Tõlkija töö võrdsustab niisugune praktika pigem õmblejaga teatri kostüümitöökojas või lavamehega kulisside vahel; kõik kolm on hädavajalikud, kuid ei kuulu loomingulisse meeskonda. Kui tõlkija ei töötanud

teatris, ei ole temast Teatri- ja Muusikamuuseumis, Teatrileksikonis, Muusikaleksikonis ega ka Kirjanike leksikonis mingit jälge. See kehtib näiteks hinnatud tõlkija Edla Kumari kohta.

See ei ole Eesti eripära. Ronnie Apter ja Mark Herman pahandavad veel 1995. aastal, et enamiku ingliskeelses tõlkes ettekantavate ooperite puhul kasutatakse kavalehel lakoonilist väljendit „lauldakse inglise keeles” — *sung in English* —, nagu ilmuksid tõlked iseenesest ja oleksid kõik võrdsed (Apter, Herman 1995: 32).

Koos tiitrimasina ja tiitertõlke tulekuga jõudis alguses kavalehele ka tiitrite tõlkija nimi, edaspidi on tiitrid tellitud tõlkebüroodest ja nende tõlkija jääb taas anonüümseks.

1.1. Lauldavad ooperitõlked Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis ning Estonia noodikogus

Ooperitõlkeid on säilinud kahel kujul: nooditekstita masinakirjalehtedena või osatäitjate klaviiridesse² kirjutatuna. Tõlkija andis valmis töö teatritele üle masinakirjas tekstiraamatuna ja teatris kirjutati see käsitsi osatäitjate klaviiridesse (Mikk 2013). Just niisuguse masinakirjas lehtede köitena on vormistatud Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis olev Aadu Regi „Figaro pulma” tõlge (Figaro pulm 1950). Teatri- ja Muusikamuuseumis lehitsetud tekstiraamatute-libretode põhjal ei kirjutatud niisugustes tõlgetes näiteks kordusi välja (Maskiball 2002). Klaviire ja libretotõlkeid säilitatakse Estonia ja Vanemuise noodikogus ning Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis. Põhiosa Teatri- ja Muusikamuuseumi klaviiridest pärineb ajast enne 1960. aastat. Estonia teatri noodikoguhoidja sõnul on nende kogus ka mõned reaalsed tõlked, mis on tehtud lauljatele partii ettevalmistusperioodiks (Kiiv 2012), sellised tõlkeid leidub ka Ille Saare (2011) bakalaureusetöö lisades ära toodud nimestikes. Suuremas osas tõlkega klaviirides ja libretotõlgetes puudub aastaarv.

Estonia noodikogus vaadeldud klaviirid (Verdi „Othello” ja „Maskiball”, Weberi „Nõidkütt”, Mozarti „Don Giovanni”, „Cosi van tutte”, „Figaro pulm”) pärinevad ajastust, mil puudusid paljundusmasinad ja printerid. Igaks juhuks tuleb rõhutada, et puudus ka autorikaitse tänapäevases mõttes. Klaviirid on oma algkujul välja antud Leipzigi kirjastuses Edition Peters (Mozarti „Cosi fan tutte”, „Don Giovanni”, Weberi „Nõidkütt”), Nõukogude kirjastustes

² Klaviir – ooperi või vokaalsümfoonilise teose noot, milles orkestripartii on transkribeeritud klaverile.

Muzgiz (Othello 1963) ja Gozudarstvennoje Muzõkalnoje Izdatelstvo (Figaro 1976/1958) jne. Eestikeelne tõlge on enamikus nimetatud klaviirides käsitsi kirjutatud originaalkeelse trükiteksti alla, vahel hariliku pliiatsiga, näiteks Verdi „Othello” 1963. aasta lavastuses kasutatud klaviiris. Vahel sisaldas algne trükitud klaviir teksti kahes keeles, näiteks on ühes „Figaro pulma” klaviiris noodirea all tekst nii itaalia keeles (originaalkeel) kui ka vene keeles (tõlge) (Figaro 1976/1958). Sellisel juhul on käsikirjaline eestikeelne tõlge paigutatud noodirea kohale. Arne Mikk meenutas, et 1970. aastal Richard Straussi „Roosikavaleri” ette valmistades oli teatril ainult üks klaviir ja kõigi solistide partiid olid koos tõlkega ühele reale käsitsi välja kirjutatud (Mikk 2013).

Hilisemast ajast on Verdi „Maskiballi” klaviir 1985. aasta rotaprint-väljaanne, mis sisaldab ainult eestikeelset teksti (Maskiball 1985).

Kavatsesin algselt analüüsida mõnd tõlget, mille tegi või mida redigeeris lavastaja ise. Selliseks on näiteks Georg Otsa 1975. aasta lavastuseks tõlgitud „Don Giovanni”. Lootsin võrrelda Otsa versiooni varasema tõlkega ning jõuda mõne järelduseni selle kohta, mida Ots lavastajana ooperitõlkelt ootas. Kahjuks oli Estonia arhiivist leitud klaviiri sisse osa tõlget kirjutamata ning osa lehti oluliste vokaalnumbritega välja rebitud ja kadunud. Sama märkasin, lehitsedes Mati Sirkeli ja Uno Kreeni tõlgitud Weberi „Nõidküti” klaviiri. Veelgi hiljem selgus „Don Giovanni” kohta, et selle varasemad tõlked olid tegelikult saksa keele vahendusel tehtud kaudtõlked (Tõnson 1976: 259).

Estonia noodikogus ei ole kõikide Estonias esitatud ooperite klaviire. Näiteks on Verdi „Traviata” Estonias eestikeelse lauldava tõlkega lavale toodud seitsmel korral (1915/16; 1918/19; 1932/33; 1940/41; 1945/46; 1949/50; 1961/62; 1973/74), kuid Estonia arhiivis-noodikogus neid ei olnud. Puudus isegi Arne Miku tõlge oma 1973/74 hooaja lavastuse jaoks. Ille Saare bakalaureusetöös (2011: 43) on pildistatud Estonia noodikogus asuvat J. Kalkuni 1916. aasta „Traviata” tõlget, mida mina arhiivis käies ei näinud. Samas näitab ka Ille Saare töö lisas olev itaalia keelest tõlgitud ooperite nimestik suuri lünki Estonia arhiivis.

Oletan, et mitmed klaviirid on välja laenatud või asuvad kunagiste osatäitjate, dirigentide ja lavastajate kodustes raamaturiulites. Sealt jõuavad need ilmselt kunagi ka Teatri- ja Muusikamuuseumi, kuid siis taas kellegi personaalkogusse, mille sisu kataloog ei pruugi kajastada. Tõlgete säilimine on juhuslik, kuigi loomise ja kasutamise ajast pole enamasti veel sajanditki möödas. Teatri- ja Muusikamuuseumis leidub klaviire ja tekstiraamatuid 20. sajandi

esimesest poolest kuni 1950. aastateni. Hilisema perioodi klaviire võib muuseumis leida mõne laulja, lavastaja või dirigendi personaalkogus, kuid need ei kajastu kataloogis. Kuna kadunud on ka klaviirid Tallinna pommitamise ja Estonia põlemise järgsest ajast, ei saa vastuseks olla see, et need jäid märtsipommitamise ajal tulle. Pigem pole nende säilitamisele tähelepanu pööratud. Ideaaljuhul võiks Estonia mängukavas olnud ooperite klaviiride ühe eksemplari üles leida ja need koondada näiteks Rahvusraamatukogu arhiivkogusse või Teatri- ja Muusikamuuseumi. Kahjuks puudus minul selleks otsinguks aeg ja energia.

Ooperitõlkeid ei ole ilmselt peetud vajalikuks säilitada, õigemini, nende säilimise nimel ei ole aktiivselt tegutsenud. Järeldan seda nende kättesaadavuse juhuslikkusest. Põhjuseks on ilmselt lauldava tõlke madal staatus ning valdkonna marginaalsus nii Eesti teatriloo kui ka muusikaloo jaoks.

1.2. Tõlkijad Estonia kavalehtedel

Muusikaga seotud tõlke valmimine on töömahukas ja aeganõudev. Tõlkija töö väärtustamise üheks indikaatoriks on tema nähtavalolu. Ooperi kontekstis tähendab see eelkõige tõlkija nimetamist lavastuse kavalehel. Lehitsedes Vilma Paalma koostatud raamatut „Sada aastat Estonia muusikalavastusi kavalehtedel”, võib märgata, et tõlkija mainimine on ebaregulaarne. Parema ülevaate saamiseks on järgmistel lehekülgedel Estonia hooajad jagatud perioodideks ning esitatud tabelitena. Tabelites on andmed tõlkijate kohta, nagu need on kirjas eelnimetatud raamatus. Vaheteksidesse olen lisanud ka mujalt pärinevaid andmeid.

Hooaeg 1906/1907 — 1916/1917

Estonias tegutses 1949. aastani ka draamatrupp. Ooperite järjepidev kavavõtt ei olnud trupile veel jõukohane ning ülekaalus olid operetid ja laulumängud. Sellel perioodil on lavale toodud 8 ooperit. Eesti algupärandeid nende hulgas ei ole ning ooperite esitamine originaalkeeles polnud tol ajal veel kuskil kombeks. Seetõttu võib olla enam-vähem kindel, et kõiki neid esitati lauldavas tõlkes. Tõlkija on märgitud kahel korral, mõlemal juhul on tõlkijaks Estonia draamatrupi liige Aleksander Trilljäär. 1909. aastal esietendus tema tõlkes Friedrich von Flotow' ooper „Alessandro Stradella” ning 1913. aastal Humperdincki muinasjutuooper „Hans ja Grete”. Teatri- ja Muusikamuuseumis ning Estonia noodikogus on olemas 1916. aasta „Traviata” tõlge, tõlkijaks J. Kalkun (Traviata 1916). Ille Saar on bakalaureusetöös kirja

pannud ühe võimaliku oletuse, et tegemist oli tisleri, Vanemuise inspitsiendi ja amatöörilauljaga (Saar 2011: 31). Teise arvamuse kohaselt on tegu kooliõpetaja, õpikute autori ja tõlkija Julius Osvald Kaljuveega, kes kasutas perekonnanime Kalkun kuni 1928. aastani. Need nimed seostavad omavahel näiteks Eesti Rahvusbibliograafia ja Eesti biograafiline andmebaas ISIK. Lisaks Verdi „Traviatale” on J. Kalkun sel juhul tõlkinud ka Joseph Haydni oratooriumi „Loomine”, Felix Mendelssohn-Bartholdy oratooriumi „Elias”, Händeli oratooriumid „Simson” ja „Messias”. Tõenäoliselt on „Traviata” tõlgitud saksa keele vahendusel. Lisaks on J. Kalkun tõlkinud eesti keelest saksa keelde vokaalnumbreid Evald Aava ooperist „Vikerlased”. Seose Estoniaga leiab tema kuulumisest Estonia Seltsi. (Eesti Rahvusbibliograafia).

Hooaeg 1917/18 — 1927/28

Välja toodi 30 ooperit. Eesti algupärandeid nende seas endiselt pole. Tõlkija on märgitud 13 korral, järjepidevalt alates hooajast 1923/24, mil algavad Hanno Kompuse lavastused. Kavalehel äramärkimist leidnud tõlkijateks on Georg Tuksam, Hugo Laur, Hanno Kompus, Sergius Lipp nii üksi kui koostöös Peeter Grünfeldiga, Aleksander Trilljärv ja Paul Olak. Oskar Merikanto ooperi „Elina surm” tõlkijad on peitunud initsiaalide R.O. ja H.K. taha. Tõenäoliselt on tegemist abikaasade Rahel Olbrei ja Hanno Kompusega.

Tabel 1. Tõlkijad Estonias 1917/18 – 1927/28

Tõlkija	Märkused	Ooper, helilooja	Lavastaja, esietendus Estonias
Hanno Kompus		Madalik, d’Albert	H. Kompus, 1923
		Lendav hollandlane, Wagner	H. Kompus, 1925
Hugo Laur		Hugenotid, Meyerbeer	H. Kompus, 1924
		Boheem, Puccini	H. Kompus, 1926
		Mignon, Thomas	H. Kompus, 1927
Sergius Lipp ja Peeter Grünfeld	[Eugen Onegin]	Jevgeni Onegin, Tšaikovski	H. Kompus, 1926
Sergius Lipp	[Däämon]	Deemon, A. Rubinstein	H. Kompus, 1924
		Padaemand, Tšaikovski	H. Kompus, 1926

Aleksander Trilljäär		Müüdnud mõrsja, Smetana	H. Kompus, 1924
Paul Olak		Tosca, Puccini	H. Kompus, 1925
Georg Tuksam		Lohengrin, Wagner	H. Kompus, 1927
		Manon, Massenet	H. Kompus, 1928
R.O. ja H.K.		Elina surm, O. Merikanto	Väinö Sola (Soome), 1927

Hooaeg 1928/29 — 1938/39

Lavale jõudis 49 ooperit. Neist 6 olid eesti algupärandid. Tõlkija oli kavalehel märkimata 30 juhul (märgitud 13 juhul). Kavalehtedel märgitud tõlkijad on Georg Tuksam, Sergius Lipp, Hanno Kompus, Konstantin Savi, Maimu Tammeraid ja Eino Uuli. 1934. aasta „Jevgeni Onegini” lavastuses oli ilmselt uuesti kasutusel Sergius Lippi/Peeter Grünfeldi tõlge 1926. aasta lavastusest. Sellele mõttele juhib ka pealkirjas endiselt kasutatud nimekuju „Eugen Onegin” (Sada aastat: 61). 1938. aasta Gounod’ „Romeo ja Julia” kavaleht on ooperitõlke kontekstis huvitav. Sellel puudub küll tõlkija nimi, kuid lavastaja Eino Uuli kirjutab, et tõlkes püüti tekstiliselt läheneda Shakespeare’ile, „niipalju kui seda lubas autori vorm” (Romeo ja Julia 1938). Võimalik, et Uuli oli ise ka tõlkija, kuid kindlasti laseb kavalehel kirja pandu oletada lavastaja aktiivset rolli tõlke kujundamisel.

Tabel 2. Tõlkijad Estonias 1928/29 – 1938/39

Tõlkija kavalehel märgitud	Märkused	Ooper, helilooja	Lavastaja, esietenduse aasta
Georg Tuksam		Maskiball, Verdi	A. Viisimaa, 1928
	[Don Juan]	Don Giovanni, Mozart	H. Kompus, 1929
Sergius Lipp		Näkineid, Dargomõžski	D. Arbenin, 1929
		Boriss Godunov, Mussorgski	D. Arbenin, 1930
		Vürst Igor, Borodin	H. Kompus, 1932
		Tsaari mõrsja, Rimski-Korsakov	H. Kompus, 1932
		Padaemand, Tšaikovski	H. Kompus, 1934
Hanno Kompus		Juuditar, Halévy	D. Arbenin, 1931
		Hoffmanni lood, Offenbach	H. Kompus, 1934

		Othello, Verdi	H. Kompus, 1929
Konstantin Savi		Faust, Gounod	H. Kompus, 1931
Maimu Tammeraid	[Masepa]	Mazepa, Tšaikovski	E. Uuli, 1938
		Don Pasquale, Donizetti	E. Uuli, 1938
Eino Uuli	„Libretto Eugene Scribe, L. Delavigne, Eino Uuli tõõtluses”	Fra Diavolo, Auber	Eino Uuli, 1939

Hooaeg 1939/40 — 1949/50

Sellesse aastakümnesse jääb nii Nõukogude okupatsiooni algus, küüditamised, Saksa okupatsioon, Tallinna pommitamine 1944. aasta märtsis ning Estonia purustatud hoone taastamistööd. Taastatud Estonia avati uuesti 1947. aasta novembris (Sada aastat : 88).

Perioodi jooksul lavastati Estonias 43 ooperit. Tõlkijat pole kavalehel kordagi märgitud. Perioodil esietendus 5 eesti algupärandit, ülejäänud juhtudel pidi kasutatama lauldavat tõlget. Tõsi küll, arvestades hilisemat tava, võib oletada, et mõnd vene või vene nõukogude helilooja lavateost võidi esitada originaalkeeles. Helga Tõnsoni raamatust „Georg Ots” selgub tõepoolest, et vähemalt „Jevgeni Onegini” laulsid eri koosseisud eri keeltes, üks eesti, teine vene keeles. Tõnson kirjutab: „1950. aastast alates hakkas Lenskit venekeelses koosseisus edukalt laulma V.[iktor] Gurjev [---]” (Tõnson 1976: 30). Samas näib, et nii 1944. kui ka 1949. aasta „Jevgeni Onegini” lavastuses võis eestikeelse tekstina endiselt kasutusel olla Sergius Lippi/Peeter Grünfeldi tõlge, sest pealkirjas kasutatakse siingi nimekuju „Eugen Onegin”.

Hooaeg 1950/51 — 1960/61

Lavastati 29 ooperit, mille hulka kuulub 6 eesti algupärandit. Tõlkija on märgitud vaid kahel juhul. Edla Kumari ja Kulno Süvalepa koostöös on valminud 1959. aasta lavastuseks Massenet’ ooperi „Manon” tõlge (Sada aastat: 117), mis ilmselt vahetas välja Georg Tuksami 1928. aasta tõlke. Edla Kumari tõlkes esietendus 1960. aastal Šebalini ooper „Tõrksa taltsutus” (*ibid.*). Nii selle kui eelmise perioodi puhul leidub tõenäoliselt juhtumeid, kus tõlkijat ei saanud nimetada, kuna ta oli represseeritud (nagu näiteks 1940. aastal arreteeritud ja vangilaagris surnud Sergius Lipp) (ETBL 2000) või Eestist 1944. aastal põgenenud (Hanno Kompus, Paul Olak) (ETBL 2000).

Konkreetses ooperitõlke lavaelu on ajalooliselt tihti olnud pikk. Nii näiteks on saksa teatrist teada, et Julius Hoppi tõlge valmis „Carmeni” esmalavastuseks saksa keeleruumis 1875. aastal Viinis ning jäi kasutusele kuni 1937. aasta Viini lavastuseni (Gustav Brecheri tõlge) ja 1938. aasta Müncheni lavastuseni (Carmen Studer-Weingartneri tõlge) (Kaindl 1995: 191). Hoppi tõlge valitses saksakeelset ooperilava seega üle 75 aasta.

Ooperiteatri tavapärase praktika põhjal võib oletada, et vähemalt osaliselt kasutati ka Eestis edasi varasemaid, enne Nõukogude aega tehtud tõlkeid, neid vajaduse korral redigeerides. See ei kehti siiski kõigil juhtudel. Nii näiteks tõlkis Alide Halliste Eesti Teatri Biograafilise leksikoni kohaselt ka 1960. aasta „Francesca da Rimini” (ETBL 2000). Tundub võimatu, et näiteks 1952. aasta „Don Giovannis” oli kasutusel vana, Georg Tuksami tõlge 1929. aastast, kuigi sellele võiks viidata pealkirja vanamoodne nimekuju „Don Juan” (Sada aastat: 99).

Hooaeg 1961/62 — 1971/72

Esietendus 41 ooperit, nende seas 7 eesti algupärandit.

Tõlkija on kavalehel märkimata vaid 13 korral. Tõlkijate nimed on vahetunud ning tabelist (Tabel 3) paistab, et nüüd hakatakse uuendama eelmistel perioodidel tarvitatud tõlkeid. Nii on Hanno Kompuse „Othello” tõlke välja vahetanud Edla Kumari ja Eino Uuli uus tõlge. Maimu Tammeraidi „Mazepa” tõlget asendab Aino Otto tõlge. Eesti Rahvusraamatukogu arhiivist leidsin „Boheemi” kavalehe, millel tõlkijaks märgitud E.[dla] Kumar (Boheem 1962). Tema tõlge vahetas järelkult välja Hanno Kompuse tõlke 1926. aastast. Teatri- ja Muusikamuuseumis asub „Traviata” tõlge Udo Väljaotsalt. See on eestindatud venekeelse klaviiri järgi (Traviata 1962?). Oletan, et tegu võib olla 1962. aasta lavastuses kasutatud tõlkega, sest lavastus valmis Udo Väljaotsa ja Aleksander Vineri koostöös (Sada aastat: 123). Võib-olla hakati millalgi 1960. aastatel kaudtõlget halvaks tooniks pidama. Seegi võib olla üks võimalik seletus tõlkija nime puudumisele kavalehel. On näiteks teada, et enne Georg Otsa 1975. aasta „Don Giovanni” tõlget tehti kõik selle ooperi tõlked saksa keele vahendusel (Tõnson 1976: 259).

Tšaikovski ooperi „Jevgeni Onegin” 1966. ja 1972. aasta lavastuse kavalehel nimetatakse tõlkija asemel eestikeelse teksti redigeerijaid Maimu Linnamäge (koorid) ja Aino Ottot (soolopartiid) (Sada aastat: 135). Kelle teksti redigeeriti, see ei selgu. Tegemist võis olla Sergius Lipu ja Peeter Grünfeldi tõlkega 1926. aasta lavastusele (*ibid.*: 45). Nagu varem mainitud, võidi sama tõlget oletatavasti kasutada ka vahepealsetes, 1934., 1944. ja 1949. aasta lavastustes, kuigi lavastusandmete hulgas tõlkija nimi puudub. Kabalevski „Colas

Breugnonil” oli kaks esietendust, esmalt, 18. aprillil originaalkeeles, milleks oli vene keel, ning seejärel eesti keeles 3. mail 1970. aastal (Sada aastat: 147).

Tabel 3. Tõlkijad Estonias 1961/62 – 1971/72

Tõlkija	Märkused	Ooper, helilooja	Lavastaja, esietenduse aasta
Edla Kumar, Eino Uuli		Othello, Verdi	Paul Mägi, 1963
Udo Väljaots	Eestikeelne tekst Udo Väljaots	Vahva sõdur Švejk, Spadavecchia	Udo Väljaots, 1963
		Verine pulm, Szokolay	U. Väljaots, 1971
Paul Mägi, Aino Otto	Paul Mägi (proosa), Aino Otto (muusikalised numbrid)	Võlulflööt, Mozart	P. Mägi, 1964
Aino Otto		Mazepa, Tšaikovski	U. Väljaots, 1964
		Gioconda, Ponchielli	P. Mägi, 1969
		Türklane Itaalias, Rossini	P. Mägi, 1971
Maimu Linnamägi, Aino Otto	Eestikeelse teksti redigeerijad maimu linnamägi koorid, Aino Otto soolopartiid	Jevgeni Onegin, Tšaikovski	P. Mägi, 1966, 1972
Eino Uuli		Teenija-käskijanna, Pergolesi	P. Mägi, 1966
Uno Kreen Kulno Süvalep		Aleko, Rahmaninov	
Eino Uuli Uno Kreen		Don Carlos, Verdi	P. Mägi, 1971
Uno Laht		Porgy ja Bess, Gershwin	U. Väljaots, 1966
Kulno Süvalep		Jutustus tõelisest inimesest, Prokofjev	U. Väljaots, 1967
Aleksander Kurtna, Kulno Süvalep		Trubaduur, Verdi	P. Mägi, 1967
Ellen Niit	Etendati kord eesti, kord vene keeles	Colas Breugnon, Kabalevski	U. Väljaots, 1970
Uno Kreen		Lucia di Lammermoor, Donizetti	P. Mägi, 1970
Alide Halliste		Roosikavaler, Richard Strauss	P. Mägi, 1970

Arne Mikk		Mantel, Puccini	Arne Mikk, 1972
		Õde Angelica, Puccini	
Jaan Kross		Gianni Schicchi, Puccini	

Hooaeg 1972/73 — 1982/83

Sagenevad juhud, kus märkimata tõlkija tähistab vene keeles esitatud vene või vene nõukogude autori ooperit. Selliseks on näiteks Šostakoviči „Katerina Izmailova” (1977) (Tõnson 1984: 179) ja Mussorgski „Boriss Godunov” (1980) (*ibid.*: 182). Eesti algupärandeid esietendus 5, kuid neistki vajas üks eesti keelde tõlkimist — Eugen Kapi lasteoper „Enneolematu ime”, mille originaallibreto on venekeelne. Menotti koomilist lühiooperit „Telefon” esitati aga nii eesti kui vene keeles (eestikeelse tekstiga esietendus 1973. aastal, vene keeles 1976 (Sada aastat: 158). Seetõttu tuli tellida itaaliakeelse libreto tõlge ka vene keelde. Venekeelsena oli Menotti ooper kavas näiteks 1977. aasta veebruaris Voldemar Kuslapi loomingukohtul Leningradis ja Moskvast (Teatrimärkmik 1976/77: 295).

Nagu tabelist (Tabel 4) näha võib, on nii selle kui eelmise perioodi tõlked sageli valminud mitme tõlkija koostöös. Kui eelmisel perioodil lisati kavalehele ka nende tööjaotust täpsustav märge, siis sellel perioodil ja edaspidi niisugune info üldjuhul puudub. Arne Miku andmetel tõlkis Weberi „Nõidküti” kõnedialoogid Mati Sirkel ja vokaalnumbrid Uno Kreen (Mikk 2013). Ülejäänud juhtudel puudub ka alus nii täpset tööjaotust eeldada, kuna tõlkijad on ooperitõlke valdkonnas võrdselt kogenud. Küll aga vajasid abi kirjanikud Jaan Kross, kes tõlkis Puccini lühiooperi „Gianni Schicchi”, ning Uno Laht, kes tõlkis Gershwini „Porgy ja Bessi”. Jaan Krossilt soovis uut tõlget „Gianni Schicchi” 1972. aastal lavastanud Arne Mikk. Ta meenutab, et istus pikka aega tõlkija kõrval, koputades ette muusikalise fraasi rütmi. Nii leidis Kross sobivad sõnad. Sarnaselt valmis ka Uno Lahe tõlge ooperile „Porgy ja Bess” (*ibid.*).

„Attila” tõlkega seoses valmistas ooperi lavastanud ja tõlkinud Arne Mikule rõõmu Uku Masingu soovitus kasutada hunnide jumala nimena nime Tängri, mis asendas itaaliakeelse originaali germaanipärase Wotani (*ibid.*).

Tabel 4. Tõlkijad Estonias 1972/73 – 1982/83

Tõlkija	Ooper, helilooja	Lavastaja, aasta
Natalia Nikitina	Telefon, Menotti	Arne Mikk, 1976

(vene keelde)		
Arne Mikk	Telefon, Menotti	Arne Mikk, 1973
	Attila, Verdi	Arne Mikk, 1976
Udo Väljaots	Haaremirööv, Mozart	Udo Väljaots, 1973
	Salome, R. Strauss	U. Väljaots, 1973
	Cosi fan tutte, Mozart	Ivo Kuusk, 1980
Udo Väljaots Uno Kreen	Mascagni Talupoja au	Boris Tõnismäe, 1978
Uno Kreen Mati Sirkel	Nõidkütt, Weber	B. Tõnismäe, 1980
Uno Kreen	Luisa Miller, Verdi	Arne Mikk, 1981
	Müüdnud mõrjsja, Smetana	Ago-Endrik Kerge, 1983
Edla Kumar	Boheem, Puccini	U. Väljaots, 1977
Eino Uuli Arne Mikk	Traviata, Verdi	Arne Mikk, 1974
Kirill Raudsepp	Don Pasquale, Donizetti	U. Väljaots, 1974
	Enneolematu ime, E. Kapp	Arne Mikk, 1983
Georg Ots	Don Giovanni, Mozart	Georg Ots, Arne Mikk, 1975
Paul Mägi Aino Otto Vallo Järvi	Figaro pulm, Mozart	Arne Mikk, 1976
Kulno Süvalep	Elupõletaja tähelend, Stravinski	B. Tõnismäe, 1977(ja 1979)
	Inimhää, Poulenc	B. Tõnismäe, 1978
Ellen Niit	Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija, Britten	Arne Mikk, 1977
Eino Uuli	Pajatsid, Leoncavallo	B. Tõnismäe 1978
Ivo Kuusk	Kapellmeister, Cimarosa	U. Väljaots, 1978
	Teenija-käskijanna, Pergolesi	Ivo Kuusk, 1981
Leelo Tungal	Rügemendi tütar, Donizetti	Arne Mikk, 1979
Linnar Priimägi	Bastien ja Bastienne, Mozart (laulumäng)	Ago-Endrik Kerge, 1981

	Teatridirektor, Mozart (komöödia muusikaga)	Ago-Endrik Kerge, 1981
Mall Sarv Vilma Paalma	Kihlus kloostriis, Prokofjev	Georgi Ansimov (Moskva), 1982
Peeter Volkonski	Carmen, Bizet	Arne Mikk, 1982

Hooaeg 1983/84 — 1993/94

Sellest perioodist alates on tabelisse võetud ainult teatrisaalis esitatud välisautorite ooperid, mille tõlkija oli kavalehel kirjas. Tabelist (Tabel 5) jäid välja Talveaias või Matkamajas esitatud lühiooperid ja Ooperistuudio lavastused. Eesti algupärandeid esietendus nimetatud hooaegadel viis. Sellel perioodil toodi lisaks vene ooperitele originaalkeeles välja ka mitmed teised. Siiski ei tähenda tõlkija nime puudumine kavalehel automaatselt originaalkeelset esitust. Tõlkija nimi puudub 8 lavastuse kavalehel, kuid neist näiteks Donizetti „Lucia di Lammermoori” 1984. aasta lavastusest leidub videosalvestis Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis ning sellel lauldakse eesti keeles (Lucia 1984).

Teisalt oli Boito ooperi „Mefistofeles” lavastus 1988. aastal itaaliakeelne. Lisaks kavale sai publik osta tekstiraamatu Ülar Ploomi libretotõlkega (Ploom 1988). Itaalia keeles esitati ka 1991. aasta „Madama Butterflyd”. Taas võis kavalehe juurde osta tekstiraamatu, seekord Malle Ruumeti libretotõlkega (Ruumet 1991). Kavalehel ei ole midagi kirjas esituskeeles kohta, kuid Malle Ruumetit on seal mainitud itaalia keele konsultandina (Madama Butterfly 1991a). Tiitrimasinat Estonias veel ei olnud.

Tabel 5 Tõlkijad Estonias 1983/84 – 1993/94

Tõlkija	Ooper, helilooja	Lavastaja, aasta
Alide Halliste	Lendav hollandlane, Wagner	Detlef Rogge (Saksamaa), 1984
Uno Kreen	Alcina, Händel	Arne Mikk, 1985
	Armujook, Donizetti	Neeme Kuningas, 1989
	Kuningas üheks päevaks, Verdi	Arne Mikk, 1992
Alide Halliste, Hendrik Krumm	Maskiball, Verdi	Hendrik Krumm, 1985
Neeme Kuningas	Hoffmanni lood, Offenbach	Neeme Kuningas, 1988
Udo Väljaots, Ivo Kuusk	Così fan tutte, Mozart	Jefim Maizel (Moskva), 1989

Paul Mägi, Aino Otto, Neeme Kuningas	Figaro pulm, Mozart	Neeme Kuningas, 1989
Aino Otto, Paul Mägi	Võluflööt, Mozart	Arne Mikk, 1989
Udo Väljaots, Evald Kampus	Albert Herring, Britten	Neeme Kuningas, 1993
Mall Sarv	Sevilla habemeajaja, Rossini	Georg Malvius (Rootsi), 1994

Hooaeg 1994/95 — 2005/06

Eesti algupärandeid esietendus 9. Neile lisaks on tõlkija märkimata 20 korral.

1996. aasta „Nabucco” kavalehel puudub info tõlke olemasolu või esituskeeke kohta (Nabucco 1996; Teatrielu '96:171). Esituskeeke kohta pole midagi kirjas ka kavalehe lisalehel, kuhu trükitakse konkreetse kuupäeva osatäitjad (Nabucco 1996). Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis leidub aga Ene Pilliroo saade, milles kõlavad katkendid „Nabucco” prooviesietenduselt Estonias ning need on lauldud itaalia keeles (Pilliroog 1996).

1996. aastast leidub Rahvusraamatukogu arhiivkogus ka „Boheemi” kavaleht, kus samuti puudub info esituskeeke kohta, kuid sedapuhku leidub vastav märged kavalehe lisalehel, kust selgub, et etendus toimub itaalia keeles (Boheem 1996).

1997. aastal esietendunud Puccini lühioopereid esitati itaalia keeles eestikeelsete tiitritega (Teatrielu '97: 201, 202). Selleks ajaks oli Estonias seega tiitrimasin juba olemas. Ka hilisemate aastate „Macbethi” (Teatrielu 2001: 309) ning „Ernani” (Teatrielu 2002: 295) lavastusandmetest võib lugeda, et ooperit esitati itaalia keeles eestikeelsete tiitritega. 2003. aasta „Nõidküti” oli kavas saksa keeles eestikeelsete tiitritega (Teatrielu 2003: 285). Kavalehtedel on ära toodud ka tiitrite tõlkijad, näiteks „Nõidküti” tõlkinud Katrin Vaikmaa (Kavaleht) ja „Ernani” tõlkinud Mare Ligi (Kavaleht).

Leidub ka kavalehti, kus on kirjas küll esituskeel ning mainitakse tiitrite olemasolu, kuid tiitrite tõlkija kohta teave puudub. Niisugused on näiteks 2004. aasta „Padaemand” (Padaemand 2004) ning „Carmen” (Carmen 2004).

Midagi on teada ka tõlkijate tööjaotusest. Nii selgub „Teatrielust”, et 2001. aastal esietendunud Orffi koomilise ooperi „Tark naine” tõlkija oli peamiselt Leelo Tungal, talle lisandus „kõnetekstid osaliselt tõlkinud” Heli Mattisen (Teatrielu 2001: 312).

2003. aasta „Väikeses korstnapühkijas” on kasutatud Ellen Niidu tõlget 1977. aasta lavastusest. Seda on uue lavastuse tarvis toimetanud Mari Kolk (Väike korstnapühkija 2003).

Niisiis tähistab tõlkija nime ja igasuguse esituskeelt puudutava info puudumine sel perioodil üldjuhul originaalkeeles ette kantud teost. Kavalehel nimetatud tõlkija on mõnikord juba tiitrite tõlkija. Tiitrimasin oli kavalehtedel kirja pandu põhjal olemas hiljemalt 1997. aastast. Perioodi lõpus leidis aset veel üks oluline muutus. 2005. aasta „Tosca” kavalehe viimaselt leheküljelt selgub, et tiitrid on tellitud Avatar Tõlkebüroolt (Tosca 2005). Tõlgete tellimine tõlkebüroolt saab edaspidi tavapäraseks ning tõlkija nimi kaob taas anonüümsusse.

Tabel 6. Tõlkijad Estonias 1994/95 – 2005/06

Tõlkija	Ooper, helilooja	Lavastaja, aasta
Kulno Süvalep	Windsori lõbusad naised, Nicolai	Leena Salonen (Soome), 1995
Paul Mägi, Aino Otto, Neeme Kuningas	Figaro pulm, Mozart	Roman Baskin, 1996
Marin Möttus	Lühike elu, De Falla	Neeme Kuningas, 2001
Leelo Tungal, Heli Mattisen	Tark naine, Orff	Neeme Kuningas, 2001
Mare Ligi [tiitrid]	Ernani, Verdi	Arne Mikk, 2002
Katrin Vaikmaa [tiitrid]	Nõidkütt, Weber	Neeme Kuningas, 2003
Ellen Niit	Väike korstnapühkija, Britten	Jaanus Rohumaa, 2003

Perioodil on sagenenud välissolistide, -lavastajate ja -dirigentide kaasamine. Leidub juhtumeid, kus lavastus tuuakse välja välissolistidega peaosades. Niisugusteks on näiteks Arne Miku 1996. aastal lavastatud „Nabucco”, 2001. aastal lavastatud „Macbeth” (Teatrielu 2001: 309) ja 2002 esietendunud „Ernani” (Teatrielu 2002: 295). Praegu toimib sarnaselt teater Vanemuine. Niisugustel juhtudel on originaalkeelne esitus igati põhjendatud. Tänu „Teatrielu” kroonikalehekülgedele võib veenduda, et ka külalislauljaid esines kõnealusel perioodil tõepoolest rohkesti ning tõepoolest kutsuti neid esinema just originaalkeeles ettekantavatesse ooperitesse, nagu „Don Carlo”, „Nabucco”, „Boheem”, „Madame Butterfly” (Teatrielu '97: 285). Hilisematel aastatel, näiteks 2009. aastal esietendunud Mozarti ooperi „Cosi fan tutte” puhul ei saa aga itaaliakeelset esitust kindlasti põhjendada välismaalastest lauljatega põhikoosseisudes või rohkete külalissolistidega. Perioodilise väljaande „Teatrielu”

põhjal laulis nende aastate jooksul külaline vaid korra: tenor Viesturs Jansons Lätist (Teatrielu 2010: 407). Selleks ajaks oli toimunud üleminek originaalkeelsele esitusele.

1.3. „Figaro pulma” eestikeelsed tõlked

Estonia noodikogust leitud tõlgete seast valisin „Figaro pulma” tõlke seetõttu, et ooperit on Estonias peaaegu samas tõlkes aastakümnete jooksul mitu korda esitatud. Veidi hiljem selgus, et kättesaadav on ka teatris Vanemuine 1983. ja 2010. aastal kasutatud Mall Sarve tõlge.

„Figaro pulma” esimese eestikeelse tõlke tegi arvatavasti Aadu Regi. Tõlge valmis Max Kalbecki saksakeelse tõlke vahendusel (TMM T7/262). Võib oletada, et tõenäoliselt kasutati tõlget Vanemuise 1950. aasta lavastuses (Rähesoo 2011: 567). Järgmine teadaolev tõlge olevat tellitud 1976. aasta Estonia lavastuse jaoks (Kiiv 2012). Selle autoritena mainitakse Aino Ottot, Paul Mägi ja Vallo Järvit.

Tõlkega tutvudes tekkis küsimus, mis praeguseks pole lõplikku vastust saanud. Nimelt on Estonia noodikoguhoidja sõnul 1976. aasta lavastuseks valminud ja hilisemate lavastuste jaoks redigeeritud tõlkes (Sada aastat; Kiiv 2012) Figaro aaria *Aprite un po' quegl'occhi* tõlke juurde hariliku pliiatsiga visandatud tekst, mis kõlab Georg Otsa esituses firma „Melodija” 1960. aastal välja antud heliplaadil. Kuna Ots salvestas aaria sellise tekstiga 1960. aastal ja suri 1975, oli aaria tõlge sellisel kujul järelikult olemas enne Otto–Mägi–Järvi 1976. aasta tõlget. Veendusin ise, et tegemist ei ole Aadu Regi tõlkega (TMM T7/262). Nimetatud aaria tõlge sarnaneb stilistiliselt Figaro esimese vaatuse aaria *Non piú andrai* tõlkega, mille Ots samuti juba 1960ndatel salvestas ja mis sisaldub ka 1976. aasta tõlkes (Figaro 1976: 91).

Kõige loogilisem on oletada, et Otto–Mägi–Järvi tõlge valmiski juba selleks lavastuseks. Georg Ots laulis Figarot just 1958. aasta lavastuses, üks tõlkijatest, Paul Mägi, oli tookordse „Figaro pulma” lavastaja ning teine, Vallo Järvi, tookordne dirigent. Kolmas tõlkija, Aino Otto, kuulus aastatel 1947–69 Estonia (koori)solistide hulka. Kuna aga klaviiris on Otsa esituses tuntuks saanud tekst kirjutatud varasema tõlketeksti kohale, tekib küsimus, kas ka Otto–Mägi–Järvi tõlge toetub omakorda mingile veelgi varasemale tõlkele või on selles aarias tõlkijate tööprotsess nähtavale jäänud. Ka Ille Saare bakalaureusetöös on vahel nimetatud 1958. aasta tõlke loojatena Paul Mägit, Vallo Järvit ja Aino Ottot (näiteks Saar 2011: 89),

kuid teisel öeldud, et see kooslus tõlkis 1976. või 1975. aasta „Figaro pulma” (näiteks Saar 2011: 79). Tegemist on Nõukogude Liidus trükitud noodiga, milles tekst itaalia keeles ja venekeelses lauldavas tõlkes. Eestikeelne tõlge on kirjutatud noodirea kohale.

Ooper „Figaro pulm” oli Estonia laval hooajal 1957/58 (esietendus 28. mail 1958, tõlkija kavalehel märkimata) (Sada aastat: 111); hooajal 1975/76 (tõlkijateks Paul Mägi, Aino Otto, Vallo Järvi; esietendus 15. mail 1976) (Sada aastat: 162), hooajal 1988/89 (tõlkijatena kirjas Paul Mägi, Aino Otto, Neeme Kuningas; esietendus 28. jaanuaril 1989) (Sada aastat: 203) ja hooajal 1995/96 (tõlkijad samad; esietendus 3. mail 1996) (Sada aastat: 228).

Otto–Mägi–Järvi 1976. või 1958. aasta tõlget redigeeriti iga järgmise lavastuse eel (Kiiv 2012), kuid põhiosas oli ka 1996. aastal tegemist sama tõlkega. Tõlke lavaelu kestis seega 38 aastat.

Vanemuise teatri noodikogust saadud „Figaro pulma” tõlget kasutati sealses 1983. aasta lavastuses (lavastaja Ago-Endrik Kerge) ja 2010. aasta lavastuses (lavastaja Indra Roga Lätist). Tõlke autor on pianist, pedagoog, muusikakriitik ja tõlkija Mall Sarv (1918–2002).

Taas on tegemist trükitud klaviiriga, millele eestikeelne tekst juurde kirjutatud. Noodirea all paikneb trükitekst itaalia keeles ja saksakeelses lauldavas tõlkes. Noodirea kohale on käsitsi kirjutatud eestikeelne tõlge ning seejärel tehtud vajalik arv koopiaid. Tekst on paremini loetav kui Estoniast saadud tõlkega klaviiris ning parandusteta. Kuigi tõlge valmis nähtavasti 1983. aasta Ago-Endrik Kerge lavastuseks, on teada, et lavastaja tõlkijale mingeid ülesandeid ei andnud (Kerge 2013).

2. Muusikaga seotud tõlke komponendid ja erijooned

See peatükk annab ülevaate muusikaga seotud tõlke komponentidest ja iseloomulikest joontest. Põhiküsimuseks on seejuures, mille poolest erineb ooperitõlge või üldisemalt muusikaga seotud tõlge tavapärasest interlingvistilisest ilukirjandustõlkest, aga ka draamatõlkest. „Ei saa öelda, et muusikateater on kõike seda, mis draama ja siis on seal juures veel muusika. Muusika ongi tema väga olemuslik koostisosa,” arutlevad dramaturg Ester Võsu ja lavastaja Liis Kolle (Võsu, Kolle 2005: 42). Kuigi ooperitõlked võib teoreetiliselt paigutada teatritõlgete hulka, mõjutab ooperižanri puhul tõlkija tööd kõige suuremal määral verbomuusikalisest lähtetekstist pärinev muusika. Alapeatükkide teemad on tuletatud lauldava ooperitõlke uurijate kirjutistes välja toodud arutelupunktidest.

2.1. Muusika ja sõna vahekord ooperis ja ooperitõlkes

Kuigi tänapäeval enamasti ei küsita, kumb on ooperis tähtsam, kas sõna või muusika, kuulub see niisuguste probleemide hulka, mille ooperitõlke üle arutlemine taas üles tõstab, sest tõlkijad on pidanud tõlkimise käigus sellele küsimusele enda jaoks vastama. Praktilise tõlkimise käigus allutatakse verbaalne tõlge muusikale, näiteks valides kahest võimalikust sõnast semantiliselt tähenduselt kaugema, kuid muusika rütmiga sobiva või lauljale mugavama. Nii tuntakse vajadust sellele ka teoreetiline põhjendus leida, küsides taas, miks on muusika ooperis sõnaga võrreldes eeliseisundis.

Harai Golomb (2005: 126) võtab ühe levinud põhjenduse kokku nii, et ooper ei või iial saada kirjanduse või teatrikunsti osaks, kuna visuaalsete teatrielementide elimineerimise korral – nii

et jäävad ainult dirigent, orkester, koor ja solistid – on ooper n-ö ise esmalt ja eelkõige muusikateos. Seetõttu ongi ooperis tähtsam muusika.

Teatri osis ooperis ei piirdu siiski visuaalsete elementidega. Võib eemaldada dekoratsioonid, kostüümid, valgustuse, koreograafia ja kogu lavastatud liikumise, aga sellega ei ole teater ooperist siiski kadunud. Piisab sellest, kui laval on omavahel ooperi vahendeid kasutades suhtlevad lauljad-näitlejad, et ooper oleks teater samal viisil, nagu näidendi esitamine näitelaval istuvate tavarõivastuses näitlejatega on juba teater.

Muusika eelisseisund ooperis tuleneb sellest, et muusikat tunnetatakse ooperis millenagi, „mis on sõnale lisatud põhjusega” (*ibid.*). Muusika sekkumist normaalsesse sõnalisse suhtlemisse, seda, et muusika koguni segab sõnalise info vastuvõtmist, võimaldab sallida üksnes see, et muusikat tunnetatakse olulise(ma)na.

Kui muusika ei oleks ooperis verbaalsest tekstist olulisem, ei lubaks žanri normid teksti mattumist orkestri *fortissimosse* või selliste helikõrguste kasutamist, mis muudavad lauldava teksti ka parima diktsiooni korral akustilistel-füüsikalistel põhjustel arusaamatuks. Näiteks pole soprani kõrges registris võimalik üksteisest eristada vokaale „a”, „e”, „i”, „o”, „u”, mis kõlavad äravahetamiseni sarnaselt (Sopranos 2004; Tuning 2004).

Muusika eelisseisundit võiks kirjeldada ka see, et sõnapaar „halb ooper” näib tavakõnes tähendavat eelkõige halba muusikat. Vastasel juhul lisatakse täpsustus, nagu „küündimatu libretoga”, „dramaturgiliselt nõrk” vms.

Peter Low (2005: 190) ja tema artiklis tsiteeritud tõlkijad Andrew Kelly ja Richard Dyer-Bennet, kes räägivad muusikaga seotud tõlkest eelkõige laulutekstide kontekstis, sõnastavad ühe nõuande tõlkijale nii, et laule tõlkides peaks tulemus kõlama selliselt, nagu oleks muusika kirjutatud sihttekstile, kuigi tegelikult loodi muusika lähtetekstile. Niisugune kronoloogia – esmalt tekst, seejärel muusika – tundub kehtivat eelkõige juhtudel, kui tekstiks on tuntud luuletused, näiteks Goethe või Mülleri tekstid Schubertil või Hesse tekstid Richard Straussil. Seda võib pidada muusikaga seotud tõlke erijuhtumiks, mida siinses töös ei käsitleta. Eestis on niisugustel juhtudel luuleteksti suhtunud nii suure austusega, et seda ei ole hiljemalt 20. sajandi keskpaigast peale avaliku esituse tarvis üldjuhul lauldavasse eesti keelde tõlgitud. Selle asemel varustatakse kavaleht luuletekstide sellise interlingvistilise tõlkega, mis taotleb eelkõige semantilist sarnasust.

Erinevalt soololauludest, näiteks saksa *Lied*'ist, sündis ooperilibreto sageli libretisti ja helilooja tihedas koostöös ning vahel oli kronoloogia vastupidine, nii et helilooja palus kirjutada teksti juba visandatud muusikalõigule. Niisugune kronoloogia on sage ka tänapäeva levimuusikas. Ooperi originaalteksti puhul ei saa iga lõigu kohta kindlalt väita, kumb oli kronoloogiliselt varem, kas muusikaline või verbaalne tekst, kas muusika kirjutati tekstile või tekst muusikale. Küll aga on ooperit tõlkides tõepoolest kindel, et olemasolev muusika on kronoloogiliselt varasem kui verbaalse teksti tõlge. Selle tõsiasjaga võib põhjendada muusika eelisseisundit ooperi tõlkimisel.

Muusikat peetakse ooperitõlkes puutumatuks või peaaegu puutumatuks. „Muusika toimib tõlkeotsuseid toetava teljena” (Mateo 2012: 115). Enamik autoreid peab kindlalt lubatavaks vähemalt muudatusi muusikalises kirjapildis, näiteks kahe lühema sama helikõrgusega noodi liitmist üheks pikema vältusega noodiks: ♪ = ♩. Samaks rütmifiguuriks ♪ võib siduda ka mitu eri helikõrgusel asuvat nooti, näiteks kaks kaheksandikku ♪♪. Niisugused muudatused osutuvad vajalikuks siis, kui verbaalse lähteteksti mitu silpi tuleb asendada sihttekstis ühe silbiga või vastupidi. Sellist rütmiskeemi varieerimist on ka heliloojad ise kasutanud, kas või Schubert oma salmilauludena komponeeritud lauludes (NOODINÄIDE 1).

NOODINÄIDE 1. Schuberti *Des Baches Wiegenlied* („Oja hällilaul”) tsüklist *Die schöne Müllerin* („Ilus möldrineiu”) Wilhelm Mülleri tekstile

Mõned autorid ei välista siiski teatud muudatusi ka muusikas. Nii ütleb Peter Low (2005: 197), et äärmisel juhul võib tõlkija muuta isegi meloodiat, kui see aitab sihtteksti keelelist loomulikkust saavutada. Ta avaldab selle seisukoha aga laulutõlke kontekstis ning tema seisukoht on erandlik. Selle teoreetiline alus on skoposteooria, kusjuures muusikaga seotud tõlke mõttelise tellija või tõlke algataja kohale asetab Low laulja ning publiku. Laulja ees on tõlkija peamine kohustus saavutada teksti lauldavus, *singability*, publiku ees on tõlkija

tähtsaim kohustus saavutada teksti loomulikkus, *naturalness* (*ibid.*: 195), need eesmärgid pühitsevad ka meloodia vähese muutmise. Mitmel põhjusel näib ooperitõlke kontekstis funktsionalistlike teooriate niisugune kasutamine küll liiga lihtsustav (vt Kaindl 1995: 183–184), kuid samas on laulja ja publiku vajadustega arvestamine vältimatu. Kuna tegelaskuju karakterit kannab laulja hääl, vajab esitaja verbaalset teksti, mida ta peab lauldavaks ja muusikalise tekstiga kooskõlas olevaks (Mateo 2012: 115–116).

Eestis on üldjuhul püütud muusikalisi muudatusi võimaluse korral vältida. Valitsenud tõlkenorm tuleb hästi esile ka meiliintervjuus Arne Mikuga, kes märgib, et lavastajal-ooperitõlkijal Eino Uulil „oli suur soov vajalike sõnade puhul teha nootides liiga palju muudatusi” (Mikk 2013).

„Figaro pulma” aariate tõlgetes 1976. (1958.) ja 1983. aastast hakkas silma väga vähe lõike, kus muusikalist materjali oli mingil määral muudetud. Eriti perfektsionistlik on selles mõttes 1983. aasta Mall Sarve tõlge, milles peaaegu puuduvad ka rütmipildi pisimuutused, näiteks pika noodi jagamine mitmeks lühemaks ja vastupidi, lühemate liitmine üheks pikaks.

2.2. Loomulikkus ja lauldavus

Teksti lauldavus ja loomulikkus on omavahel tihedalt seotud. Lauldav tekst võiks olla kuulamisel arusaadav, lavaline ja suupärane samal viisil nagu laval esitamiseks mõeldud draamateose tekst (Low 2005: 192, Snell-Hornby 2007: 112). Tõlkijatel soovitatakse oma tõlkeid valjult lugeda, eriti oluline on see draamatõlgete puhul. Kui draamatõlgete puhul räägitakse „kõneldavusest” (*speakability*) ja „hingatavusest” (*breathability*), siis lauldava ooperitõlke kontekstis vastab neile terminitele „lauldavus” (*singability*). Lauljale suupärase lauldava tõlke saavutamiseks soovitatakse seda retsiteerida või ümiseda, et märgata konsonandipuntraid ja lõike, mida on näiteks kiires tempos raske laulda. Lauljale suupärane tekst on suurema tõenäosusega ka kuulajale arusaadav.

Lauldava ooperitõlke esitamise kiiruse määrab muusika, laulja ei saa oma soovi kohaselt oluliselt pikendada sõnade väljaütlemise aega ning publik ei saa mõjutada kuulamise ja järelemõtleamise aega. Lauldavuse aspektist tähendab võrdlemisi täpne ajaline piiritletus näiteks seda, et kiireid lõike esitades on laulja tänulik teksti eest, mis on sujuv ja pigem lihtsakoeline. Loomulikkuse aspektist tähendab see, et muusikaga seotud tekstis on üldjuhul

kasulikum võõrsõnu, uudis- ja unarsõnu, arhaisme, historitsisme, haruldasi luulekeeleregistrisse kuuluvaid väljendeid jms vältida. Ka siis, kui need laulja seisukohalt on lihtsalt väljalauldavad, ei pruugi need olla publikule mõistetavad. (Low 2005: 192, 196).

Ooperitõlkeid analüüsid on sageli võimalik üksnes oletada, mis on tõlkevaliku põhjuseks, kuid „Figaro pulma” puhul märkab siin-seal tõepoolest lihtsustamist, mis võib olla ka loomulikkuse teenistuses, näiteks „saabli” asemel „mõök” Figaro I vaatuse aarias *Non piu andrai* (Figaro 1983: 76). Samas on mõnegi tuntud eesti ooperi originaallibretod hoopis keerukama sõnastusega. Sellised on näiteks Aino Kallase ja Jaan Krossi libreto Eduard Tubina „Reigi õpetajale”, Jaan Krossi libreto Tubina „Barbara von Tisenhusenile” (mõlemad Aino Kalda samanimeliste novellide põhjal) ning Eino Tambergi ooperile „Cyrano de Bergerac” (Jaan Krossi libreto tema enda tõlgitud Edmond Rostandi samanimelise värsskomöödia põhjal). Gideon Toury sõnastatud tõlkes kasvava standardiseerimise seadus kehtib küllap ka ooperitõlke puhul. Standardiseerimine, mida Toury seadus kirjeldab, võib olla muusikaga seotud tõlgete puhul koguni teadvustatud ja sihipärane valik.

Peter Low’ (2005: 195) järgi tähendab loomulikkus muusikaga seotud tõlkes eelkõige võimalikult loomulikku sõnajärge, loomulikku keelekasutust, klišeede vältimist, õiget süntaksit ja sobiva keeleregistri valikut. Loomulikkuse nõudes sisaldub mitmete keelte puhul ka nõue kasutada grammatiliselt õiget sõnajärge (näiteks sarjab Low mõnd saksa soololaulu ingliskeelset tõlget, sest adjektiiv järgneb neis nimisõnale (*ibid.*), kuid eesti keel kuulub nende hulka, kus sõnajärg on võrdlemisi vaba.

Mida nimetada ooperlikuks klišeeks, on raskesti defineeritav, kuid lihtsalt äratuntav. Eesti keeleroumi ooperi(tõlke)keeles näivad kaasa kõlavat ärkamisaja rahvaliku massiluule või laulude tekstid. Klišeeliku mulje jätavad muu hulgas näiteks harjumatud kollokatsioonid ja otsituna tunduvad süntaktilise õigustusega riimid.

Näide. Susanna aaria („Figaro pulm”, nr 12)

Ta hoiak on täis üllust,
ta ilus rõõmuküllust (Figaro 1976/58: 118).

Näide. Krahvinna aaria („Figaro pulm”, nr 19)

Aga siiski tundes piina, et on muutund, läinud kõik,
meie helgeid õnnetunde ei ma meelest jätta või (Figaro 1983: 223).

Näide. Susanna aaria („Figaro pulm”, nr 27)

Oo, kuula tuule hella salajuttu,
tõotab meile ta täna üllast õnne (Figaro 1983: 279).

Samas, kui midagi neis näidetes võib lugedes muigama panna, ei ole ooperitõlge mõeldud mõjuma iseseisvalt, kuiva tekstina, vaid alati koostoimes muusikaga. Võib-olla pole eesti keeleruumis püütudki ooperitõlkes loomulikumat keelekasutust saavutada, vähemalt võib oletada — ka vaadeldud tekstide põhjal —, et see ei ole olnud prioriteet. Teisalt, kui tõlkeuurijad räägivad tõlkekeelest, mis erineb nii tõlkiva kultuuri igapäevasest keelekasutusest kui selle kultuuri sees loodud ilukirjandustekstide keelest, kas pole siis loomulik, et eristuvalt on olemas ka ooperitõlkekeel?

Lavastaja Liis Kolle mainib vestluses dramaturg Ester Võsuga tüüpiliselt ooperitõlkelikke fraase:

Liis Kolle: Originaalkeeles lihtsalt kõlab kõik paremini, kuna häälikud ja silbid on paigas. Itaalia tõsiseid oopereid eesti keelde tõlkides on enamasti väga raske sisu edasi anda nii, et see oleks tõsiselt võetav ja väljendaks tõepoolest situatsiooni ning oleks ka lauldav. Siis tekivadki sellised kohutavad laused nagu „sa armas mul”, „oo, needus” jms.

Ester Võsu: Tõlge võib tegelase emotsioone trivialiseerida ...

Liis Kolle: Küllap on igaühel olnud selliseid sürreaalseid kogemusi, kus tõsises ooperis tekib tahtmatu koomika, mille põhjustavad paljuski need eespool mainitud suurepärased eestikeelsed laused. (Võsu, Kolle 2005:43)

Kui seni kasutatud keel mängu osalisi ei rahulda, on vaja muutust. Selleks paistab olevat vähemalt kaks võimalust. Üks võimalus on tuua loomulikkus tähtsusjärjekorras semantilise sarnasusest ettepoole, teine võimalus on mitte tõlkida.

Liis Kolle: Muidugi sooviksin ma, et kõik ooperid kõlaksid publikule arusaadavas keeles, ometi on siin teatud agad. Kui võtame tõsise ooperi, näiteks Verdi, siis väga üldistavalt võib öelda, et kaalukauss kaldub siin pigem muusika poole, samas kui koomilises ooperis on tekst tähtsam. (*ibid.*)

1990. aastate teisel poolel mindi Eesti ooperilavadel üle originaalkeeles laulmisele ja pole põhjust kahelda, et see on paljudel juhtudel õigustatud valik. Otsustada võiks aga endiselt konkreetset ooperit, originaali keelt, teksti ja muusika lõimitust ning lavastuskontseptsiooni silmas pidades. Ooperi eri žanritest rääkides peetakse koomilisi oopereid tõlgitavamaks (Kolle 2004: 43) või märgitakse, et eriti nende puhul võivad tiitrid lava ja publiku kontakti

kahjustada (Shore 2006, *cit.* Desblache 2007: 166). Seda tiitertõlke varjukülge mainib ka Neeme Kuningas intervjuus Ille Saarele (Saar 2011: 24).

2.3. Vokaalid ja konsonandid

Tõlkides peetakse silmas ka otseselt laulutehnilisi vajadusi, eelkõige seda, kas valitud vokaale ja konsonante on vastavas tessesituuris mugav laulda. Hääli on ooperis nii muusikainstrument kui ka verbaalse teksti edastamise vahend. Lisaks kasutab helilooja karakteri loomiseks ja iseloomustamiseks ka hääle tämbrit, alates hääleliigi valikust. Esimeseks eelduseks, et ooperilaulja saaks teatud rolli, on tema hääleliik. Hääleliigist saab laulja tüpaaž. Nii avaneb näiteks bassidel haruharva võimalus mängida noort armastajat, metsosopranile kirjutatud rollide hulgas puuduvad õrnad ja naiivsed tütarlapsed. Dramaatilise soprani hääli küpseb Wagneri ooperite noorte kangelannade esitamiseks vajaliku vastupidavuseni sageli neljakümnnendates eluaastates.

Kuna tegelaskuju antakse edasi laulja hääle kaudu, on lauljale väga tähtis, et verbaalne tekst ei segaks, vaid „oleks kooskõlas laulutehniliste vajadustega, ning moodustaks meloodia- ja rütmijoonisega ühtse terviku” (Mateo 2012: 115–116). John Milton (2009: 52) kirjutab Andrea Kaiserile toetudes oma artiklis „Translation Studies and Adaptation Studies”, et ooperi tõlkimisel portugali keelde üritab tõlkija vältida „inetuid” nasaaldiftonge, nagu „ão” ja „ãe”, ning kinniseid vokaale, nagu „u” ja „i”.

Tähtsaim vokaali iseloomustav akustiline omadus on see, „missugustesse häälelaine sagedusribadesse on koondunud kõige rohkem akustilist energiat” ehk nende formantkoostis (Eesti Keele Käsiraamat: 53). Vokaalid „o” ja „u” sobivad oma formantkoostise tõttu kõige paremini madalasse registrisse, vokaalid „e” ja „i” kõlavad kõige iseloomulikumalt kõrges registris.

Soprani kõrges registris on vokaalid üksteisest eristamatud (Sopranos 2004; Tuning 2004). Põhjus on selles, et soprani kõrge registri jaoks on kõik formandid, mille kaudu vokaale üksteisest eristada saab, liiga madalad. Seetõttu kõlab kõrges registris pigem vokaal [a], mille esimene formant on teiste vokaalide omast kõrgem (850 Hz), ülikõrges registris midagi vokaalide [e] või [i] vahepealset, sest neil vokaalidel on kõrge teine formant (respektiivselt

2300 Hz ja 2400 Hz). Ka suure osa tenorite puhul kõlab kõrgetel nootidel häälik [i], olenemata sellest, milline vokaal tegelikult kirjas on.

Ooperliku häälekooliga omandatakse nn lauljaformant ja õpitakse inimkeha resonaatorite abil võimendama ülemtoone. Ülemtoonide kõrgem võnkesagedus võimaldabki lauljal olla kuuldav suures ruumis ning orkestrist üle kosta. Lauljaformant tõstab esile võnkesageduse 3000 Hz piirkonnas (Tereping 2008: slaid nr 5).

Orkester toodab suurimat akustilist energiat — s.o õhuosakeste liikumise kineetilist energiat helilaines (Murula 2008) — sagedusel 500–800 Hz. Ooperikoolitusega lauljad produtseerivad ülemtoone sagedusalas umbes 2500–3400 Hz. Lisaks on ka inimkõrv kõige tundlikum just nimetatud ülemtoonisageduste suhtes. Seetõttu kostab nn ooperihääli üle valjult mängiva orkestri, kuigi kõrgeima meeshääle — tenori — kõrgeima võimaliku põhitooni C5 sagedus on ainult 523 Hz (Miller 2008: 1). Lauljaformant on sõltumatu vokaalidest ja helikõrgusest, selle võnkesagedus on sõltumatu parajasti kõlava põhitooni võnkesagedusest (Scavone 1999). Kui soprani ja tenori kõrge register välja arvata, muudavad lauljad vokaale eelkõige ühtlasema tooni saavutamise huvides.

Kuna vokaalidele pööratakse ooperitõlkest rääkides alati suurt tähelepanu, tundus põnev vaadata, milliseid vokaale eelistatakse „Figaro pulma” tõlgetes kõrgetel nootidel. Sellele on pühendatud osa töö 3. peatükist.

2.4. Sõna- ja lauserõhk. Silpide arv, prosoodia

Keele- või kirjandusinimestest tõlkijaid võib ehmatada, kui nende tõlge n-ö ei lähe muusikaga kokku, kuigi nad on loonud verbaalse sihtteksti, mille silpide arv ja värsimõõt vastab lähteteksti värsimõõdule ja silpide arvule. Ronnie Apter ja Mark Herman (1995: 27) kurdavad, et paljudel juhtudel koguni nõutakse ooperitõlkelt lähteteksti rütmiskeemi ja silpide arvu järgimist, kuigi luuletõlgetes on sellest ammu loobunud. Lähtuda tuleks pigem muusikalisest rütmist ja taktimõõdust. Selleks võib meloodiat ümiseda või mõnel muusikainstrumendil kaasa mängida. Mateo soovitab silpide asemel lugeda noote, sest silpide arv muusikalisel fraasis erineb keeleti (Mateo *s.a.*). Näiteks liituvad itaaliakeelses verbomuusikalisel lähtetekstis vokaaliga lõppeva sõna viimane silp ja järgmise, vokaaliga algava sõna esimene silp sageli samal noodil (NOODINÄIDE 2).

NOODINÄIDE 2. Susanna retsitatiiv (Figaro 1983: 277)



Silbid liituvad fraasides *giun-se al-fin*; *senza affanno* ja *braccio all'idol mio*.

Silpide arvu säilitamisest tähtsam on sõnarõhkude ja pikkade vokaalide paigutamine rõhulistele ning pikkadele nootidele. Lisaks püütakse olulisele, muusikaliselt esiletõstetud noodile mitte paigutada sõnu, mis kõneldud lauses tavaliselt oma rõhu kaotaks.

„Figaro pulma” kummaski eestikeelses tõlkes ei paistnud aariates silma pika vokaali paigutamist lühikesele noodile. See-eest leidis lõike, milles lauserõhk tundus liikuvat harjumatusse kohta, kuna olulisele, esiletõstetud noodile langesid näiteks sõnad „ma” või „sa”. Neil juhtudel vajas tõlkija kõrgele noodile lahtist vokaali. Sellist paigutust võib näha analüüsipeatükis vaadeldud Krahvinna kavatiinis (nr 10; Figaro 1983: 80–81).

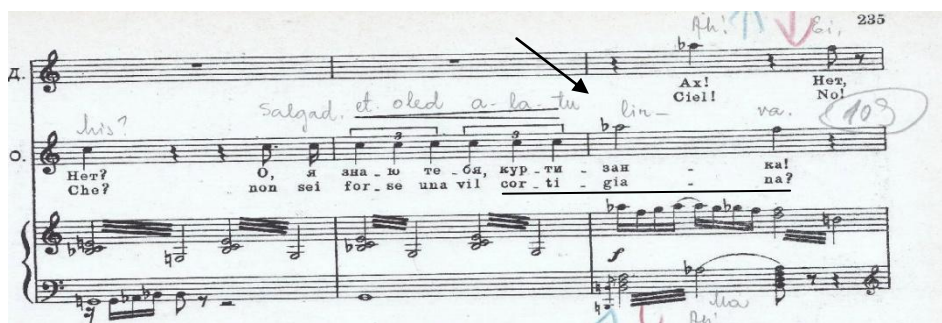
Hääle kõrguse, tekstiandmise tempo ning pausid on ooperis peaaegu täielikult muusika dikteeritud.

2.5. Mõte

Peaaegu kõikidel proosatõlke juhtudel on esmatähtis lähteteksti semantilise sisu säilimine. Luuletõlgete puhul on eri autorid vastandlikel seisukohtadel formaalsete elementide (värsimõõt, riimid jms) säilitamise hädavajalikkuse osas, kuna see toob sageli kaasa ulatuslikke kadusid semantilises komponendis. Ka eri keeleruumide tõlketraditsioonid lahknevad selles osas. Eestis väljakujunenud tõlkenorm eeldab riimitud lähteteksti korral riimitud sihtteksti, kuigi tõlkijale andestatakse irdriimid. Luule vormielemente eiravad tõlked on pigem haruldased ning toovad kaasa elava arutelu (nagu juhtus Tõnu Õnnepalu 2000. aasta Baudelaire'i tõlkega).

Seetõttu ei peaks meie keeleruumis ehmatavalt mõjuma tõik, et enamik muusikaga seotud tõlgete temaatikaga tänapäeval tegelevaid autoreid soovib vajaduse korral ohvriks tuua just semantilise komponendi prioriteetsuse. Riimide asemel tõukab muusikaga seotud tõlkes semantilise komponendi mõneti tagaplaanile muusika poolt dikteeritud rütm. Säilima peaks teksti „makrosemantiline ja temaatiline sisu — st „see, millest tekst on” — ühes selliste sõnaliste elementidega, mis on süžee seisukohalt hädavajalikud” (Golomb 2005: 133) või mis on verbaalses lähtetekstis muusikaliste vahenditega esile tõstetud (Low 2005: 193). Viimasele pööravad erilist tähelepanu muusikateadusliku hoiakuga uurijad. Verbaalse lähteteksti sõna võib esile tõsta näiteks kõrge (või madal) noot, ootamatu rütmifiguur, modulatsioon või helistikumuutus, kadents, *fortissimo*, aeglustus jms. Selliselt esiletõstetud kohtades peaks verbaalses sihttekstis võimaluse korral esinema lähedase semantilise tähendusega sõnad.

NOODINÄIDE 3. Verdi „Othellost” (Othello 1963: 235)



Kõrge noot tõstab esile sõna *cortigiana*.

Selliseid vahendeid võib kokkuvõtlikult nimetada muusikaliseks retoorikaks. Kitsamas tähenduses nimetatakse muusikaliseks retoorikaks selliste rütmi- ja meloodiafiguuride kasutamist, mis on muusikaajaloo jooksul kujunenud äratuntavateks vihjeteks teatud meeleolule või temaatikale. Tuntumad neist on pisarate motiiv (*pianto*), *lamento*, *gradatio*. Sellele komponendile juhivad oma artiklites tähelepanu Harai Golomb (2005) ja Marianne Travén (2005). Muusikalise teksti teatud struktuursete elementide, näiteks dünaamilise mustri (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*), aeglustuste (*sforzando*) ja agoogika tähtsust rõhutab ka Klaus Kaindl (1995: 197).

On sõnu, näiteks itaalia ooperis sageli esiletõstetud sõnade „surm”, „surema” (it *morte*, *morire*) mitmesugused vormid, mida eestikeelses tõlkes on raske sama muusikalise materjaliga siduda. Nii on see paljude sõnadega, mis itaalia keeles lõpevad vokaaliga.

Veel ühe raskuse toob välja Liis Kolle:

Itaalia keel on tohutult ökonoomsem, kõike saab öelda palju lühemalt. Kui ma ütlen itaalia keeles ma armastan sind, siis ma ütlen *ti amo* või isegi *t'amo*, mis teeb kaks kuni kolm silpi. Eesti keeles ei ole viit silpi „ma ar-mas-tan sind” sinna kuidagi võimalik toppida. (Võsu, Kolle 2005: 43).

Ooperitõlkijad ning uurijad kirjeldavad küll ideaalina olukorda, kus lähteteksti tähistatavad säilivad konstantidena, nii et ühes muusikalõigus on samad tähistatavad nii lähte- kui ka sihttekstis (Low 2005: 127), kuid tõdevad, et tegelikkuses ei pruugi see olla saavutatav. Praktilises tõlketöös ei peaks „mõte” (*sense*), „täendus” (*meaning*) või „semantiline täpsus” (*semantic accuracy*) (Low 2005: 194) olema enamiku lauldava ooperitõlke uurijate arvates vaieldamatud prioriteedid. Niisuguse seisukoha rõhutamine võib anda tunnistust vajadusest diskuteerida vastupidise arvamusega. Apter ja Herman (1995: 27) nimetavad 19. sajandisse kuuluvaks ooperimaailmas levinud soovi saada võimalikult sõna-sõnalist tõlget. Lucile Desblache (2004: 28) ütleb, et ooperitõlkes on truudus (*faithfulness*) või ekvivalentsus hukule määratud, võib-olla koguni ebasoovitav (*not desirable*). Selle töö algetapis eestikeelseid ooperitõlkeid lehitsedes kujunes subjektiivne mulje, et vahel on lähteteksti semantilise sisu edasiandmise mõttes ehk liigagi püütud olla nagu päris — s.o ilukirjandusproosa — tõlkija, vaatamata sellele, et tihti pärinevad lauldavate tõlgete autorid ooperiteatri seest muusikainimeste hulgast. Tõenäoliselt on põhjuseks sama, sõnastatud või sõnastamata tellimus, mida sarjavad Apter ja Herman — võimalikult täpne ja truu tõlge.

Hendrik Krummi elulooraamatus küsib autor Helga Tõnson (1984: 128) portreeritava arvamust ooperitõlgete taseme kohta. Esimese probleemina nimetab Krumm, et tõlked on „itaalia keelega võrreldes niivõrd viltu”. Ta lisab, et on tõlkeid — st ilmselt oma partiisid — vähemalt 80% ümber teinud, sest „sageli minnakse isegi sisulisest küljest mööda”. Samuti pahandab Krummi, kui lähteteksti fraasi semantilise korduse kohale on tõlkes paigutatud erineva semantilise tähendusega tekst (*ibid.*). Siinses töös refereeritud uurijad peavad seda tavapäraseks ja lubatud võtteks, mis võimaldab semantilist sisu täpsustada juhtudel, mil lähteteksti lõiguga seotud muusikalisest fraasist ei piisa selle edastamiseks sihtkeeles. Intervjuukatkest selgub mõndagi ooperitõlkele esitatud nõuete kohta 1984. aasta paiku. Semantiline komponent on nende seas esikohal. Võib-olla on Mall Sarve 1983. aasta „Figaro pulma” vabavärsstõlge vastutulek just taolisele pahameelele ooperirahva hulgas? Teisalt ei

saa unustada võimalust, et mõned „itaalia keelega võrreldes niivõrd viltu” olevad tõlked on tehtud saksa keele vahendusel.

Sõnasõnalisuse tellimusest lähtudes on originaalkeelne esitus ainus loomulik lahendus. Nagu ütlevad Apter ja Herman (1995: 27), on parim viis kõikide originaali omaduste alalhoidmiseks see, kui jätta ooper originaalkeelde.

Lähteteksti semantilise sisu muutmine võib aga olla ka tõlkija või lavastaja eesmärk. Dinda L. Gorrée tõdeb, et tänapäeva ooperiteatris ei ole kommunikatsiooniprotsessis saatja, adressandi rollis eelkõige helilooja, vaid helilooja privilegeeritud adressaat — lavastaja. Lavastaja ülesanne on vormida teosest selle tänapäevane ettekanne uue publiku — tegeliku adressaadi — jaoks (Gorrée 2008: 364; 2010: *Metacreations in Operatic Signs*). Selle eesmärgi saavutamisel võivad osutuda vajalikuks mitmesugused modifikatsioonid, muu hulgas süžee, faabula ning verbaalse teksti tasandil. Gorrée toob hüpoteetilise näite olukorrast, kus Mozarti „Haaremiröövi” etendamiseks mitmekultuurilise ja mitmesse religiooni kuuluva (täpsemalt moslemeid sisaldava) publiku ees tuleb muuta tegevuspaika ja luua uus tekst stseenile, milles Paša Selimi palee haaremi valvur Osmin nupuka teenri Pedrillo poolt veini jooma ahvatletakse, nii et ta oma kohustused ja islami alkoholi keelu unustab ja armastajapaaridel peaaegu põgeneda laseb. (*ibid.*).

Ronnie Apter ja Mark Herman kirjeldavad kogumikus „Song and Significance” oma tööd Donizetti ooperi „Maria Stuarda” tõlkimisel. Nende jaoks oli üheks suurimaks probleemiks protestantliku ja katoliikliku ajaloomõistmise vaheline nn semiootiline kokkupõrge, mille pehmendamist nad oma kohuseks pidasid. Tõlkijad nihutasid katoliiklikust vaatepunktist koostatud libretot tavapärase Inglise protestantliku ajalookäsitluse poole ja ühtlasi vähendasid ebaajaloolise armuintrigi mõju sündmuste käigule (Apter 2005: 163–184). Tõlkijate mure võib üllatada vähemalt romantikute näidendite ja 19. sajandi ajaloolise seikluskirjandusega harjunud lugejat, sest on ju Donizetti ooperi libreto aluseks Friedrich Schilleri draama „Maria Stuart”. Parandused ei olnud seotud konkreetse lavastuse ja lavastajaga. Tõlke tellijaks oli Milano muusikakirjastus Ricordi, kes soovis uue trüki jaoks itaaliakeelse lähteteksti juurde ka lauldavat ingliskeelset tõlget. Muudatuste initsieerijateks paistavad olevat just tõlkijad, kes tahavad teost tõsiseltvõetava(ma)ks teha. Võib-olla kaaluksid nad suuremaidki muudatusi, kui kirjastuse antud lähteülesanne ei nõuaks „mõõdukalt originaalilähedast” (*moderately close*) tõlget (*ibid.*: 177).

2.5.1. Tõlge või adaptatsioon

Magistritööga seotud tõlkenäiteid kaasõpilastele demonstreerides võis näha, millist spontaanset hämmeldust tekitas kuulajaskonnas see, kui suurel määral sihtteksti semantiline sisu lähteteksti omast erineb, kuuludes traditsiooni kohaselt siiski tõlgete hulka.

Küsimus adaptatsiooni ja tõlke piiridest on küsimus, mida tõlkeuuringud pole mõnda aega huvitavaks või produktiivseks pidanud. Selle küsimuse saab kõrvale lükata Gideon Toury definitsiooniga, et tõlge on see, mida tõlkivas kultuuris tõlkeks nimetatakse või Susan Bassnetti 1980ndatel esitatud üleskutsega loobuda arutlustest adaptatsiooni ja tõlke piiride üle. Lauldav ooperitõlge ja teised muusikaga seotud tõlgete liigid tõstavad selle küsimuse siiski esile tõlkija jaoks ning ka tõlkija tegevust analüüsiva uurija jaoks: „[---] muusikaga seotud tõlge sunnib üle vaatama traditsioonilised piirid „tõlke”, „adaptatsiooni”, „versiooni” ja „töötluse”, „ümberkirjutamise” (*rewriting*) vahel, seab kahtluse alla põhiterminid, nagu autorsus või lähtetekst, ning nõuab ilmselgelt multidistsiplinaarset lähenemist (Susam-Sarajeva 2008: 188–189).

Viimastel aastatel on ingliskeelses maailmas tõlkeuuringute (*Translation Studies*) kõrvale tõusnud adaptatsiooniuuringud (*Adaptation Studies*), mis tegeleb intersemiootiliste ja intralingvistiliste tõlgetega (Milton 2009: 54). Adaptatsiooniuuringu või adaptatsiooniteaduse uurimisobjekti taustal kuulub ooperitõlge kindlalt tõlkeuuringute valdkonda. Selle võib liigitada adaptatiivsete interlingvistiliste tõlgete hulka sarnaselt näiteks veebilehtede lokaliseerimise või turundustekstide tõlgetega.

Tõlgetest rääkides ei ole enamasti võimalik eirata ootust, et lähteteksti ja sihtteksti detailides esineb lähedane semantiline sarnasus. Adaptatiivsete tõlgetega tegeledes osutuvad aga tühjaks uurija mitmed võimalikud tähelepanekud, mille eelduseks on selline ootus. Kui aaria lähtetekst algab otsetõlkes sõnadega „Enam, armuliblikas, ei lenda sa päeval ja öösel ringi”, kuid eestikeelne tõlge kõlab „Kui kesk võitluse tormi sa seisad”, siis kaotab tungivuse näiteks küsimus, kas itaalia *farfallone amoroso* n-ö peaks olema tõlgitud „armuliblikaks”, „armunud liblikaks” või hoopis „elumeheks”, „eluvennaks”, „naistemeheks”, „pleiboiks”, mis on sõna *farfallone* ülekantud tähendus.

2.6. Ooperitõlge kui osa etenduse tervikust

Eri uurijate käsitlusi lugedes hakkab silma, et see, mida mõeldakse, rääkides ooperist kui tervikust, mõjutab otseselt suhtumist lauldava ooperitõlke lubatavusesse, võimalikkusesse ja vajalikkusesse. Kui Harai Golomb rõhutab tõlkija kohustusi teose originaalinterviku ees, siis on ilmne, et tema mudelis koosneb ooper tekstist ja muusikast:

Potentsiaalselt ja ideaaljuhul peaks muusikaga seotud tõlge püüdlema selle poole, et originaalis saavutatud muusika ja sõna interaktsioon ja originaalis tekkinud teose eri komponentide hierarhia sihtkeeles taasluua. (Golomb 2005: 124).

Mida see tähendab, kui nõuaksime, et muusikaga seotud tõlke puhul peaks taastuma muusikalise teksti ja verbaalse teksti interaktsioon? Golombi sõnul peab muusikaga seotud sihttekst andma muusikaga seotud lähteteksti tähenduse (*meaning*) edasi nii täpselt kui võimalik, kõlades ühtlasi nii loomulikult kui võimalik (*ibid.*).

Kui Peter Low'1 (2005: 195) tähendas loomulikkus (*naturalness*) eelkõige võimalikult loomulikku sõnajärge, loomulikku keelekasutust, klišeede vältimist, õiget süntaksit ja sobiva keeleregistri valikut, siis Golomb nimetab loomulikuks sellist sihtteksti, mille rõhud, rütmimuster ja isegi kõla on muusikaga seotud samamoodi nagu lähteteksti rõhud, rütm ja kõla.

Esiteks peaks samale muusikalisele hetkele vastama sama tähistatav, mis verbaalses lähtetekstis. Lisaks sellele peaks aga ka tähistaja olema lähteteksti tähistajaga võimalikult sarnane. Ideaaljuhul peaks sellel olema lähteteksti tähistajaga sarnane häälikuline koostis ja rõhk. Tuleks püüelda sellise tõlke poole, mis taasloob ka lähteteksti kõla (Golomb 2005: 127).

Ronnie Apter ja Mark Herman (1995: 26) peavad selliselt püstitatud ülesannet mõttetuks. Muidugi möönab ka Golomb (2005: 127), et tegelikus tõlkimistöös on sellise adekvaatsuse ideaali saavutamine võimatu, sest eri keeli iseloomustab enamasti just nende tähistajate erinev häälikuline koostis ning sageli ka erinev rõhk. Apter ja Herman (1995: 26) lisavad, et isegi näiliselt sama häälik kõlab eri keeltes erinevalt ning vokaali kõla oleneb teda ümbritsevatest konsonantidest.

Muusika ja sõna, muusikalise ja verbaalse teksti interaktsiooniline või sümbiootiline kooslus ooperis on kujunenud üheks peamiseks teoreetiliseks argumendiks lauldavate ooperitõlgete

vastu (Mateo 2012: 116). Tõlkides lahutame paratamatult muusikalise ja verbaalse komponendi. Helilooja ja libretisti koostöö võib anda kesise tulemuse selles mõttes, et tulemuseks saab olla „halb” ooper, kuid ka viletsaks peetud ooperit iseloomustab just talle omane muusika ja sõna interaktsioon. Tõlgitakse üldjuhul siiski „häid” oopereid, kuid muusika ja sõna süntees on ooperi olemuslik omadus.

Kui mudel koosneb muusikast ja sõnast, on parim lahendus originaalkeeles laulmine. Ooperi puhul ei saa aga eirata lavastuse, kõige laiemas mõttes esituse komponenti. Seetõttu tuleks mõttelisse mudelisse lisaks muusikale ja sõnale paigutada ka esitus ja selle vastuvõtja, st publik. Kui ooperi esituse all mõista eelkõige ooperietendust, siis koosneb see taas paljudest komponentidest: kogu lavastustervikust ühes kunstnikutöö ja kostüümidega, vokaalsest ja instrumentaalsest esitusest ning näitlejatööst. Sellises holistiliselt tunnetatud ühenduses võib mõnel juhul ja mõne ooperi puhul leiduda koht ka lauldavale ooperitõlkele.

Tänapäeva ooperiteatris tunnetatakse helilooja adressaadina eelkõige lavastajat ja dirigenti. Neist kahest on viimase poolsajandi jooksul otsustavaks tõusnud lavastaja roll. Ooperi lauldavaks tõlkimist on võimalik vaadelda ka lavastuse komponendina, osana lavastaja kontseptsioonist.

Eesti praeguses esituspraktikas võib näha lavastajate käestlastud võimalust etenduse üht komponenti vormida ja kontrollida. Mõnel juhul ehk ka tahtmatust sõnalise komponendiga tegeleda. Tõsi küll, tegelikult on põhiosa Eestis viimastel aastatel etendunud ooperitest lavale toonud välismaalasest külalislavastaja (Loog 2014).

Pole juhus, et Neeme Kuningas, lavastades koos Dmitri Bertmaniga³ Prokofjevi koomilist ooperit „Armastus kolme apelsini vastu”, pidas vajalikuks see tõlkida. Huvitav oli sealjuures ka tema otsus teatud stseen ikkagi venekeelseks jätta. See on üks nendest ideedest, mille peale on raskem tulla näiteks inglise emakeelega lavastajal, kes toob Eestis lavale itaaliakeelse ooperi. Nimetatud lavastusega seondub erandlikuna tõik, et tõlkija töö leidis eraldi esiletõstmist ooperiarvustuses. Alvar Loog tunnustas oma üldiselt kriitilises retsensioonis nii tõlkija tööd kui ka otsust esitada see ooper eesti keeles (Loog 2010). Lisaks anti tõlkija Neeme Kuningale korra sõna Eesti Televisiooni saates MI (MI 194).

³ Venemaa võimud ei lubanud lavastaja Bertmani Eestisse, seetõttu toimus tööprotsess Neeme Kuninga vahendusel ning nende tihedas koostöös.

Sarnast mängu keeltega kasutas ka Liis Kolle Vanemuises 2003. aastal lavastatud Rossini koomilises ooperis „Sevilla habemeajaja”. Markeerimaks, et tegemist on lauludega, ooperiga ooperis, jäeti osa vokaalnumbreid itaaliakeelseks. Figaro esimese vaatuse aaria mängiti välja Figaro superstaariliku hitina, Rosina laulutund muutus ooperi eneseparoodiaks. Lavastaja, kes oli ühtlasi tõlkija, tegi suuri kärpeid ning käis tekstiga vabalt ümber: näiteks reklaamis iluteenindajast Figaro kaanide asemel tselluliidiravi. (Võsu, Kolle 2005: 44).

Ühelt poolt on rahvuskeeles lauldav ooper tänapäeva Eesti lavadel mitmel põhjusel võimalik vaid siis, kui tegemist on lavastaja spetsiaalselt väljendatud sooviga. Teiselt poolt annabki parimad tingimused lavaliselt mõjusa lauldava ooperitõlke sünniks see, kui tõlge tellitakse konkreetse lavastuse jaoks ja tõlkija teeb oma tööd kooskõlas lavastaja kontseptsiooniga. Neil aegadel, kui lauldav tõlge oli iseenesestmõistetav, polnud see Eestis tavaks. Ka siis, kui lavastaja oli ühtlasi tuntud ooperitõlkija, hoidis ta tõlkija ja lavastaja rolli lahus. Sama tõlget kasutati mitmes lavastuses ning küllap kajastus ka tõlkija töös vajadus teha selline tõlge, mis eri lavastustes kasutamist võimaldas.

3. Ooperitõlke analüüsisivõimalused

Ooper on mitmete eri võimalustega meediavormide ühendus. Ooperi tekst või ooperitõlge ei pea kuulajale mõjuma iseseisva verbaalse tekstina, vaid ühenduses muusika, lavastusterviku ja esitusega. Ooperitõlge sõltub väga palju mitmesugustest muusika seatud piirangutest, nagu näiteks rütm või vokaaltehnilised tegurid. Seetõttu pole ooperitõlke uurimisel kasulik rakendada „keelefaktorile keskenduvat lingvistilist ekvivalentsprintsipi” (Kaindl 1995: 180). „Ooperikunstile omane eri tähendusdiapasooni ja -võimalustega meediavormide ühendus ei lase ennast staatilise üks-ühele seose kaudu fikseerida” (*ibid.*: 181).

Adekvaatsem lähtepunkt kui ekvivalentsusteooriad võiks olla skoposteooria, kuid Kaindl selgitab, et ooperitõlget on keeruline ka selle raamidesse paigutada. Skoposteooria kohaselt juhib tõlkevalikute tegemist ja tõlkeprotsessi kulgu eelkõige sihtteksti eesmärk, *skopos* (*skopos*: kr „eesmärk”, ingl *aim*, *purpose*, sks *Ziel*, *Zweck*), kusjuures sihtteksti eesmärk võib erineda lähteteksti eesmärgist. Funktsionalistlikud teooriad hindavad tõlget sihtkultuuri kontekstis. Lähteteksti väärtused ja autori tahe on olulised vaid siis, kui nad on osa skoposest (nagu ilukirjandustõlke puhul). Skopose andja on tõlke algataja või tellija (Schäffner 2008: 115–117).

Tellijale viitamine tundub ooperitõlke kontekstis tähendavat kas liigset lihtsustamist või, vastupidi, ülikeerulist kui mitte võimatut vaagimist, millise mõttelise tellija (laulja, publik, olemasoleva muusika piirangud), millise tulevase hindaja (Golomb 2005: 133–134), millise partei (Low 2005: 192) vajadustele tõlkija vastu tuli, kui kompromisse ja valikuid tegi. Ooperitõlke puhul on püüd kõiki neid mõttelisi hindajaid ja kasutajaid silmas pidada osa skoposest. Signe Põldsaare (2015: 28) magistritöös draamatõlgete kohta kirjutatu kehtib ka ooperitõlke kohta — mõlema tõlkeprotsessis osalevad inimesed, kellel on tõlke osas erinevad huvid.

Kaindl (1995: 183) arutleb, et ooperi puhul ei saa uurimisperspektiivi defineerida üksnes sellega, kas tekst sobib oma tulevikku suunatud eesmärgi täitmiseks — s.o ooperilavastuses kasutamiseks. Ooperiteksti tõlge kuulub ühelt poolt küll oma valmimisaega ja võib vahel olla seotud ka konkreetse lavastuse või lavastaja nõudmistega, kuid kannab endas paratamatult ka „lähtetekstilist minevikku”, sest see tuleb ooperi multimodaalsesse sihttekstitervikusse kaasa koos lähtetekstitervikust täiesti või peaaegu muutumatu ülevõetava muusikaga (*ibid.*: 183–184). Kaindl pakub ooperitõlke ühe hindamiskriteeriumina välja tõlke ühtsuse, sidususe, koherentsuse ehk *Stimmigkeit* (ühtsus, sidusus — Kaindl eelistab sõna „koherentsus” asemel kasutada sõna *Stimmigkeit*) (*ibid.*: 183).

Kuna lähtekultuuri muusikalised elemendid võivad tõlget märgatavalt mõjutada, ei saa tõlkekriitika (Kaindlil tõlkekriitika = tõlkeanalüüs) lähtuda ainult tema uuest sihtkultuurilisest ümbrusest. Uurijal on vaja analüüsida, kas verbaalne sihttekst — tõlge — on sidusalt lõimitud lähtekultuurist pärit muusikalise tekstiga (*ibid.*). Eri ajastute, ooperivormide, heliloojate ja heliteoste puhul on sõnaline tekst enam või vähem muusikaga lõimitud ning sellest oleneb, kui palju lähtekultuurist säilib interpretatsioonitervikus ooperi muusikalise teksti ülevõtmisega. Selle lähtekultuurilise, lähtetekstilise mineviku tõttu ei kuulu (ooperi)tõlge üksnes sihtkultuuri, vaid „selles toimivad eri kultuurisituatsioonidest pärinevad viited” (*ibid.*: 183–184).

Tõlkija jaoks tähendab Kaindli mõttekäik veel üht kinnitust sellele, et verbaalne sihttekst on allutatud konstandina püsivale muusikale.

3.1. Klaus Kaindli pakutud kolm analüüsimeetodit

Kaindl on seni ainus uurija, kes on esitanud põhjalikumaid näiteid ooperitõlke analüüsist oma mahukas teoses „Oper als Textgestalt” ning pakkunud välja ka mitu analüüsivarianti. Raamat oli veel üsna hiljuti (minu teada on ka praegu) kättesaadav üksnes Saksamaa raamatukogudes ning selle ingliskeelse tõlkeni pole jõutud, kuigi teost mainitakse või tsiteeritakse mitmete uurijate kirjutistes (Snell-Hornby 2007: 113, Mateo 2012: 116). Sellest tuleneb vajadus neil analüüsiviisidel pikemalt peatuda.

Kaindl (1995: 183–184) esitab ooperitõlke analüüsimiseks 3 võimalust.

1.

Esimene võimalus on analüüsida verbaalse sihtteksti kooskõla, sidusust (*Stimmigkeit*) — Kaindli termin — lähteteosetervikust sihtteosetervikusse üle kantud muusikaga. Sellisel lähenemisel paistab olevat palju ühist Harai Golombi (2005) ja Marianne Travéni (2005) analüüsimoodusega. Mõlemat võiks nimetada muusikateaduslikuks lähenemiseks.

2.

Teine analüüsivõimalus on hinnata verbaalse sihtteksti sobivust konkreetse lavastustervikusse.

Niisuguse analüüsi materjaliks võtab Kaindl „Don Giovanni” 1991. aasta Londoni lavastuse tõlke (tõlkijateks ooperi lavastaja Nicholas Broadhurst ja dirigent Tony Britten). See tõlge on rõhutatult tänapäevane, tegelaste erinev sotsiaalne staatus peegeldub nende keelekasutuses ja sõnavaras, allkeeltes *posh*’ist *cockney*’ni — samas kui itaaliakeelne lähtetekst on keeleliselt ühtlane. (Kaindl 1995: 233–255)

Muidugi saab tõlkija tulevase lavastuse nõudmistest lähtuda ainult siis, kui tõlge tellitakse konkreetse lavastuse jaoks. Ajalooliselt on nõnda harva juhtunud. Pigem on üks tõlge olnud käibel läbi mitme lavastuse või koguni läbi mitme aastakümne. Ka „Figaro pulma” eestikeelseid tõlkeid kasutati mitmes lavastuses. Puuduvad andmed, et semantilise komponendi muutused neis tõlgetes oleksid seotud lavastuskontseptsiooniga.

3.

Kolmanda võimalusena nimetab Kaindl tõlke kirjeldamist selle loomisaegse teatri- ja muusikaelu konventsioonide kontekstis.

Lähteteksti semantilise komponendi muutmine on enamasti paratamatu, eriti tõlke puhul kaugete keelte vahel, nagu itaalia-eesti, itaalia-saksa. Huvitavamaks tõuseb pigem küsimus, milline see muutumine on. Kuna tõlkija ei saa lähteteosetervikust pärineva muusika tõttu tõlkida enam-vähem lause-lauselt või mõte-mõttelt nagu tavapärase interlingvistilise tõlke puhul toimub, siis kirjutab ta ooperitõlkesse sisse hoopis rohkem iseennast. Ise on aga värvitud tõlkija kaasajast pärinevate normide, tekstide ja konventsioonidega.

Niisugustele normipärasustele ja paralleelidele tõlkija kaasajast pärinevate tekstidega keskendubki Kaindli analüüsivariant nr 3, mis uurib ooperitõlget selle loomisajal valitsenud teatri- ja muusikasüsteemi kontekstis.

Klaus Kaindli ülevaade Mozarti ooperi „Don Giovanni” eri ajastutest pärinevatest tõlgetest saksa keelde on käesoleva töö seisukohalt põnev eelkõige selle poolest, et tuletab taas meelde, kui suuri vabadusi võtsid tõlkijad enne 19. sajandi teisel poolel alanud originaalikultust. Nii tõid 18. sajandi tõlkijad Mozarti ooperisse rohkesti jämekoomikat ja moraliseerimist, romantismiajastu „Don Giovanni” aga eritles tõlkija poolt täiendatud retsitatiivides oma sisemaailma ja lahkas filosoofilisi küsimusi (*ibid.*: 213, 227). Tõlkija ei olnud veel kaugeltki nähtamatu. Näiteks olevat Johann Friedrich Rochlitz oma tõlke eessõnas kirjutanud, et eemaldus itaaliakeelsest tekstist nii sõnade kui ka mõtte poolest ja lasi end juhtida jumalikul muusikal absurdsete riimide asemel (*ibid.*: 221). Niisugused näited lühikeses eestikeelsete ooperiettekannete ajaloos peaaegu puuduvad.

3.1.1. Muusika ja sihtteksti sidususele keskenduv analüüs

Eestikeelne ooperitraditsioon on liiga lühike, et analüüsida „Figaro pulma” tõlkes kajastuvaid moesuundi Eesti ooperitõlgete ajaloos. Samuti puudub võimalus hinnata verbaalse sihtteksti sobivust konkreetse lavastustervikusse.

Kolmest Kaindli nimetatud analüüsivõimalusest on „Figaro pulma” eestikeelsete tõlgete vaatlemiseks seega kõige lootustandvam esimene, st verbaalse sihtteksti ja lähteteosetervikust sihtteosetervikusse üle kantud muusika sidususe hindamine. Mida niisugune analüüsimoodus täpsemalt kujutab, selle näitlikustamiseks kasutab Kaindl katkendeid Bizet’ ooperi „Carmen” esimesest saksakeelsest lauldavast tõlkest, eespool mainitud Julius Hoppi tõlget.

Kaindl juhib tähelepanu lõikudele, kus tõlge tema tunnetuse järgi muudab oluliselt nii tegelaste iseloomustusi kui ka tegelastevahelisi suhteid. Näiteks jutustab Micaëla ooperi esimeses vaatuses don Joséle, kuidas José ema palus Micaälal linna minna, José üles otsida ja talle öelda: ema andestab ja ootab ning saadab talle Micaëlaga oma suudluse. Kui Micaëla räägib, et Jose ema palus tal mehele üle anda suudluse, on prantsuskeelne tekst rõhutatult lihtne ja jutustav.

Lähtetekst

Tout cela, n'est-ce pas? mignonne,
 De ma part tu le lui diras,
 Et ce baiser que je te donne
 De ma part tu le lui rendras.
 (Meilhac, Halévy *cit.* Kaindl 1995: 196)

Otsetõlge

Seda kõike, eks ole, kullake,
 minu poolt talle ütle
 ja see suudlus, mille sulle annan,
 minu poolt sa talle anna.

Kuigi mõne varasema ja hilisema lõigu kaudu saame teada, et Josélt eeldatakse abielu Micaëлага ja Micaëla mainib oma 3. vaatuse aarias, et armastas kunagi Joséd, on Micaëla selles stseenis eelkõige José ema saadik.

Hoppi tõlkes hakkab silma hulk täiendeid – silmad on „niisked”, suudlus on „kuum”.

Hoppi tõlge:

Lebe wohl, sprach mit feuchtem Blicke
 Sie zu mir — und den heißen Kuss,
 Den ich auf deine Lippen drücke,
 Bring ihn da als der Mutter Gruss
 (Hopp, *cit.* Kaindl 1995: 196)

Hoppi tõlke otsetõlge eesti keelde

„Hüvasti,” ütles niiskete silmadega
 ta mulle — ja kuuma suudluse,
 mille su huultele surun
 toon selle siia kui ema tervituse.

Kaindl peab eriti oluliseks möödalaskmiseks, et Hopp nimetab saksakeelses tekstis Micaëla suudlust „kuumaks suudluseks”. Sellest piisab — ütleb Kaindl (1995: 197–198) —, et näidata Micaëlat pigem don José armsama kui ema sõnumitoojana, peaaegu vihjata, et suudlus on Micaëlalt ja José ema palve pigem ettekääne.⁴ Oletatavasti pole alust arvata, et just nii lavastaja Micaëla kuju nägi. Tõlge vastab sellele, kuidas tajus situatsiooni tõlkija, ning Kaindl usub, et tõlkija tajus muusikat ja verbaalset lähteteksti valesti.

Uudishimust tahtsin näha, kuidas kõlab sama lõigu eestikeelne tõlge 1984. aasta lavastusest. Tookord kasutatud tõlget polnud ei Estonia arhiivis ega Teatri- ja Muusikamuuseumis, kättesaadav oli aga lavastuse telesalvestis Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis.

Tõlkija oli tookord Peeter Volkonski (Lavastuste andmebaas).

Lähtetekst

Tout cela, n'est-ce pas? mignonne,
 De ma part tu le lui diras,
 Et ce baiser que je te donne
 De ma part tu le lui rendras.
 (Meilhac, Halévy *cit.* Kaindl 1995: 196)

Volkonski tõlge (kuulmise järgi)

Ja et kingitus ka ei puuduks,
 kulla tütreke, on ju nii,
 siin on mu huulilt talle suudlus,
 võta see ja talle vii.
 (Carmen 1984)

⁴ Kuna „Mutterküsse in der Regel nicht heiss sind, entsteht der Eindruck, der Kuss stamme von Micaëla, die so plötzlich nicht mehr die Überbringerin einer Nachricht, sondern die Geliebte von José ist.” (Kaindl 1995: 197–198).

Tõlkija on lisanud Jose ema kõnesse mõtte suudluse saatmisest, et „kingitus ka ei puuduks”. Oletatavasti on esmalt paika läinud kaks viimast rida ning esimene rida on oma kuju saanud osaliselt riimi pärast. Säilinud on lähteteksti soojus, sõnastus on lihtne ja vaba koketeerimisest. Usutavasti nõustuks Kaindl, et tõlkes on säilinud situatsiooni psühholoogiline sisu ning Micaëla karakterit — või seda, kuidas Kaindl teda näeb — ei ole moonutatud.

Niisugune on see osa Kaindli analüüsist, mida on võimalik kasutada ka „Figaro pulma” tõlke puhul. Edasi analüüsib Kaindl aga põhjalikult, kuidas mängib situatsiooni ja Micaëla iseloomustuse muutumisele kaasa see, millised lause osad on muusikaliselt rõhutatud *crescendo*’de ja *diminuendo*’dega. See meenutab Harai Golombi muusikateaduslikku lähenemist, mis pöörab põhitähelepanu muusikalise retoorika järgimisele verbaalses sihttekstis.

Pole juhuslik, et Kaindl kasutab sellise analüüsi näitena Bizet’ ooperit „Carmen”, kuigi ülejäänud kaht analüüsimeetodit ilmestasid näited Mozarti „Don Giovanni” tõkeloost. Eri ajastute, ooperivormide, heliloojate ja heliteoste puhul võib sõnalise teksti ja muusika omavaheline lõimitus olla suurem või väiksem (Kaindl 1995: 183–184). Muusika ja teksti lõimitusest oleneb, kui intensiivselt lähtetekstitervikust üle võetud muusika tõlget suunab ja kui suuri vabadusi võimaldab. 18. sajandi klassitsistlikus ooperis — nagu „Figaro pulm” — on muusika ja sõna seos vabam kui 19. sajandi teisel poolel loodud ooperites. Ka muusika dünaamiline palett pole nii varjundirohke. Seetõttu on keeruline „Figaro pulma” tõlget analüüsides võtta eeskujuks seda, kuidas Kaindl Hoppi „Carmeni” tõlget lahates täpselt kirjeldab, millisel sõnal jõuab *crescendo fortissimo*’ni, millistel sõnadel on väike paisutus ja kus annab *diminuendo* edasi hääle vaibumist sosinaks.

Seetõttu jäi endiselt aktuaalseks küsimus, kas, kuivõrd ja kuidas saaks lauldavat ooperitõlget analüüsida ka nende vahenditega, mida on kasutatud tavapäraste interlingvistiliste tõlgete puhul.

3.2. Tõlkevõtete klassifikatsioonid ja ooperitõlke analüüs

Selles alapeatükis kirjeldan katkendeid „Figaro pulma” eestikeelsetest tõlgetest. Ooperi libreto on kirja pandud riimilise luulena. Esmapilgul näib, et analüüsiks on võimatu kasutada

tavapäraseid tõlkevõtete klassifikatsioone, nagu Vinay' ja Darbelnet' klassikaline tõlkevõtete klassifikatsioon (2004) või Bermani (2012) tõlke-eetilistest kaalutlustest lähtuv nn deformatsioonide loend, mis on välja töötatud ilukirjandusproosa tõlgete baasil. Peamiselt proosavormis lähtetekstidele keskenduva Antoine Bermani kirjeldatud tõlkedeformatsioonid (eksplitseerimine ehk selgendamine, laiendamine ülearuste sõnade lisamisega, väljendite ja idioomide lõhkumine jne) on luuletõlke ja lauldava ooperitõlke puhul harilikud ja pidevad. Ooperi- ja luuletõlgetes tavapärased kõrvalekalded semantilise sisu tasandil ületavad paratamatult ilukirjandusliku proosa tõlgetes üldiselt aktsepteeritava. Erinev on mõistagi ka kõrvalekallete tõenäoline põhjus. Kui Bermani klassifikatsioonis toodud deformatsioonide peamiseks põhjuseks usub ta olevat tõlkija püüde luua tekst, mis vastab sihtkeeles omaks võetud arusaamale heast emakeelsest tekstist, siis lauldava ooperitõlke korral on enamiku kõrvalekallete algpõhjuseks vajadus sobitada tekst olemasoleva muusikaga nii üksikute sõnade semantilise tähenduse, lause kui ka pikema lõigu mõtte tasandil. Vahel lisandub sellele tõlkija otsus säilitada verbaalse lähteteksti riimilisus.

Nii Vinay/Darbelnet' kui Bermani klassifikatsioonid on samas küllalt universaalne tõlkevõtete nimekiri, kui rakendada nende elemente ooperitõlke puhul (aga küllap kehtib see ka luuletõlgete korral) suurematele tekstiühikutele.

Abi võiks olla ka Andre Lefevere'i (1975) luuletõlgete käsitlest. Lefevere paigutab luuletõlked skaalale tõlkest jäljenduseni, jagades need tõlgeteks ja interpretatsioonideks. Interpretatsioonide seas eristab ta omakorda versioone ja jäljendusi. Tõlke, versiooni ja jäljenduse (*imitation*) erinevus seisneb tõlkija võetud vabaduse määras (Lefevere 1975: 76). Versiooni autor loob lähtetekstist sellise versiooni, mis tema arvates vastab ajastu nõuetele või tema arusaamale ajastu nõudmistest (*ibid.* : 84).

Jäljenduse puhul on tegu vaba tõlkega, iseseisva luuletekstiga, kus tõlkija on edasi andnud ainult lähteteksti sisuplaani talle olulisi tunnuseid. Lähtetekstist on alles pealkiri ja teema, kui sedagi (Attwater 2005: 128).

Tõlked liigitab Lefevere foneemilisteks, sõna-sõnalisteks, meetrilisteks e värsstõlgeteks, luuleteksti proosatõlkeks, riimtõlkeks ning blankvärsstõlkeks. Kuivõrd Lefevere tegi oma tähelepanekud ühe Catulluse poemi tõlgete põhjal inglise keelde, pidas ta vähemalt riimtõlke ja blankvärsstõlke puhul silmas olukorda, kus lähtetekst ei olnud riimitud ega kasutanud blankvärssi. Kuna Lefevere (1975: 61) täpsustab, et blankvärssi all peab ta silmas nii

klassikalist inglise jambilist pentameetrit kui ka vabamat vormi, on hilisemad osundajad võrdsustanud blankvärss- ja vabavärsstõlke. Nii on edaspidi toimitud ka siinses töös.

Kui Lefevere (1975: 38) sedastab luuletõlkeid klassifitseerides, et värsstõlke, riimitud värsstõlke ja blankvärsstõlke korral on tõlkija sunnitud sõnu „mitmel moel väänama, et need värsiritta sobiksid” — *forced to mutilate words in a number of ways, in order to make them fit the all-important line* —, siis kehtib see kindlasti ka ooperitõlke puhul. Neist kolmest möönab ta blank- või vabavärsstõlke potentsiaalselt paremaid eeldusi näiteks lähteteksti väljendeid sihtkeelde üle kanda (*ibid.*: 66), olla täpsem ja kirjanduslikum (*ibid.*: 76). Oletan, et „Figaro pulma” tõlgetes leidub elemente mitmetest nimetatud luuletõlkestrateegiatest.

Tõlkefragmente kirjeldades kõrvutan kaht tõlget, kuid ka lähteteksti sihttekstidega. Niisugune kõrvutamine on alati kaudne (Toury 1995: 88–89) tõlkeühik on hüpoteetiline konstrukt, mis kehtestatakse *ad hoc* kahe teksti jaoks korraga (Lange 2015: 7). Kui lähtetekst, 1976. (1958.) aasta tõlge ja 1983. aasta tõlge üksteisest märgatavalt lahknevad, käsitlen neid pigem ühe teema kolme erineva tõlgendusena ja kirjeldan eri tekstide rõhuasetusi.

Kuna ooperitõlkes toimuvad muutused ületavad pidevalt lingvistilise tasandi, on täielikult loobunud mikrotasandi muutuste registreerimisest. Tähelepanu all on laiemad tekstiüksused. Need tekstiüksused on muutuva pikkusega, hõlmates väga harva ühe sõna, sageli paar tekstirida, kuid vahel võib kogu aariat käsitleda ühe tõlkeühikuna — seda eelkõige juhul, kui valdavat tõlkestrateegiat aarias võib Lefevere'i klassifikatsiooni järgi nimetada jäljenduseks.

Ooperitõlget analüüsid otsustasin esmalt, kui tihe semantiline seos on sedastatav lähteteksti ja ühe või teise sihtteksti vahel. Mida pikemat sihttekstilõiku on vaja, et leida selles lähtetekstiga ühiseid elemente, seda väiksem on lähteteksti kontsentratsioon sihttekstis ning lõdvem semantiline seos lähteteksti ja sihtteksti vahel.

1. Semantiline seos lähtetekstiga võib olla:

a) sõna-sõnaline;

Lauldavates ooperitõlgetes kohtab niisugust seost eelkõige retsitatiivide lühikestes hüüatustes: „*Giura!*” — „*Vannu!*” (Othello 1963: 228) või „*Mi guarda!*” — „*Mind vaata!*” (Othello 1963: 230) või „*Mi lascia!*” — „*Mind jäta!*” (Othello 1963: 165).

b) värsirea või lause tasandil;

Näide:

Lähtetekst	Otsetõlge	Lauldav tõlge
Schioppo in spalla, sciabla al fianco	Musket õlal, saabel küljel	Püss on seljas, mõõk on küljel (Figaro 1983: 76)

c) stroofi või muu piiritletud vormiosa tasandil;

d) aaria, mõne teise sooloonumbri või ansambli (dueti, tertseti jne) tasandil.

Kui semantiline seos lähtetekstiga on aimatav üksnes tervikliku muusikanumbri või piiritletud vormiosa tasandil, siis on tegemist pigem vaba töötlusega lähteteksti ainetel, imitatsiooniga Lefevere'i terminoloogiat kasutades.

Kui sihttekstis on võimalik tuvastada semantilist seost lähtetekstiga värsirea või lause tasandil, saab toimunud muutusi kirjeldada, eritledes tõlkevõtteid. Kasutan mõnd elementi Vinay/Darbelnet'ja Bermani tõlkedeformatsioonide klassifikatsioonist, kuid tõlkedeformatsioonide asemel eelistan nimetust tõlkevõtted. Olen lisanud luule- ja ooperitõlkele iseloomulikke võtteid.

Sagedamini kasutatud tõlkevõtted on lauldavates ooperitõlgetes järgmised:

1. vaatepunkti muutus, adressaadi isiku muutus — näiteks adresseeritakse lähtetekstis kogu aaria ühele isikule, kuid sihttekstis lisandub sellele retooriline pöördumine „taeva” poole;
2. eksotiseerimine — tõlkimata sõnad, nagu *Bravo!*;
3. laiendamine — liigsed sõnad, epiteedid jms: *Il fazzoletto!* (it) — Kus on su rätik? (Othello 1963: 225);
4. väljajätt;
5. üldistamine üksikult üldisele — täpsustamine üldiselt üksikule;
6. õilistamine või rahvalikustamine;
7. asendus. Asendus pole täpsustamine ega üldistamine, vaid asendamine sõnaga, millele võib leida lähteteksti sõnaga mingi ühise nimetaja. Näiteks: sõrmus -> loor, kleit -> kübar, (midagi, mida seljas/peas/sõrmes kantakse) lill->põõsas (ühine nimetaja: taimed) jne;
8. vaste või piltliku väljendi nihe — näiteks „liblikast” saab „kukk” (Figaro 1983: 74);

9. kodustamine, kultuuriline kohandamine, lihtsustamine — „turbanist” saab „müts”;
10. kompensatsioon — lähteteksti element puudub sihtteksti samas üksuses, kuid on paigutatud sihttekstis mujale;
11. sihttekst ei tee järele lähte fraasikordusi, vaid varieerib seda. Lähteteksti fraasikordusi ei ole peetud oluliseks või on muusikaline fraas liiga lühike, et lähtetekstiga mõtet sihttekstis korraga edastada.

Mõlemal juhul — nii siis, kui tegemist on jälgendusega kui ka lähteteksti täpsemalt järgiva sihtteksti puhul — saab arutleda selle üle, kuidas näib muutuvat sihtteksti tõlkelahendustega ühe või teise lähtetekstilõigu keeleväline sisu, kuidas on seda sisu interpreteeritud kummaski tõlketekstis. Keelevälise sisu muutused toovad ühtlasi kaasa muutused tegelaskujus ja fiktsionaalses maailmas laiemalt. Näib ju, et uurija nagu ka lugeja või tõlkija saavad tõlgenduse lähtekohaks võtta fiktsionaalse, tekstuaalse maailma perspektiivist omandatud vaatepunkti (Lange 2015: 109–110).

Selleks, et muusikaga seotud tõlkes muuta ühte sõna, tuleks sageli muuta kogu stroofi. Tõlkija sõnavalikute suhtes võetakse käesolevas analüüsis vaikimisi eelduseks, et need on põhjendatud. Sageli põhjendatud vokaalsete ja teiste muusikaliste piirangutega. Mõnel ilmsemal või iseloomulikumal juhul on viidatud sõnavaliku tõenäolisele põhjusele, tõlkija tõenäolisele probleemile või eesmärgile, kuid enamasti keskendutakse tulemuse kirjeldamisele. Tõlke kvaliteedi hindamisele ei pöörata siinses töös tähelepanu.

Kui tõlkija tundub mõnes lõigus prioritiseerivat üht-või teist ooperitõlkeuurijate poolt välja toodud aspekti — semantilist tähendust, loomulikkust, vokaaltehnilisi vajadusi vms — püütakse leida, kas mõni teine aspekt on selle nimel kannatanud.

Eestikeelsete proosatõlgete aluseks on kõikjal võetud Timo Lipponeni tõlge *Scripta Musicalia* 1994. aasta väljaandest (*Scripta Musicalia* 1994). Seda tõlget on kohati lähendatud reaalsele tõlkele.

Aariad on valitud nii, et nende verbomuusikalised lähtetekstid annaksid tõlkijale erinevaid ülesandeid. On nii semantiliselt tihedat kui vaid paarist tekstireast koosnevat verbaalset teksti, mida korratakse erineva muusikalise materjaliga. Vaatluse all on Figaro aaria I vaatusest, Krahvinna kavatiin II vaatusest ning Susanna retsiitiiv ja aaria ooperi viimasest vaatusest.

Luuletõlgete puhul otsustatakse proosa- või vabavärsstõlke kasuks üldjuhul siis, kui tahetakse luuletaja kujundimaailma väiksemate kadudega vahendada. Oletan, et ka Mall Sarve 1983. aasta tõlkes loobuti riimidest suurema truuduse nimel lähteteksti semantilisele sisule. Seetõttu sobib see tõlge uurimiseks, kuidas tekivad tõlkenihked ooperitõlkes.

Figaro aaria I vaatusest (nr 9)

Aaria kontekst. Krahv tahab paaž Cherubino rügemendiga sõtta saata, sest kardab armukadedalt, et abikaasa võib teda kõikidesse naistesse korraga armunud Cherubinoga petta. Figaro tõgab selles marsi vormis aarias Cherubinot, kes on kõike muud kui sõjamehelik, ja manab kohalolijate silme ette pildikesi Cherubino tulevasesest sõdurielust.

Itaaliakeelne libreto

**Non più andrai, farfallone amoroso,⁵
notte e giorno d'intorno girando;
delle belle turbando il riposo
Narcisetto, Adoncino d'amor.**

1976. (1958.) aasta tõlget võib Lefevere'i klassifikatsiooni järgi nimetada imitatsiooniks — säilinud on lähteteksti põhielemendid (Lefevere 1975: 103, *cit.* Attwater 2006: 128). Tegemist on vaba tõõtlusega teemal „Lahinguväljal pole sul enam võimalik armastusest ja teistest kenadest asjadest mõelda”.

Tõlge 1976(1958)

**Kui kesk võitluse tormi sa seisad,
meelest meeldivad õrnused heida.
Väljalt tallatud roose vaid leiad,
koltund õitel näed tardunud verd.**

Puudub tihe semantiline seos lähteteksti sama lõiguga. Esmapiilgul näib, et tõlkeühikuks tuleks võtta kogu tekst, kuid tegelikult leidub mitmes hilisemas sihttekstilõigus siiski vähemalt assotsiatiivne seos lähteteksti vastava lõiguga.

Kogu 1976.(1958.) aasta tõlkes on rohkesti nii täisriime kui ka irdriime, kuid selle aaria tõlkes on neid rohkemgi kui lähtetekstis. Peamiselt vabavärsis teostatud 1983. aasta tõlkes eristub Figaro I vaatuse aaria tõlge ülejäänud tekstidest kui kõige riimirikkam.

⁵ Ei enam, armuliblikas/ öösel ja päeval lehvi ringi/ neidude unerahu häirides,/ väike Narkissos, armastuse Adonis.

1983. aasta tõlget võib Lefevere'i klassifikatsiooni järgi nimetada (vaba)värsstõlkeks. Ilmselt järgib see täpsemalt lähteteksti. Tõlkeühikuks saab võtta osa aariast — mida tinglikult nimetan stroofiks. Stroofi esimesed read järgivad üsna täpselt lähteteksti, ülejäänud kahes reas on semantiline seos lähteteksti vastava lõiguga lõdvem.

Tõlge 1983

**Väike kukk, nüüd sa rohkem ei lenda,
mööda daamide kambreid ei rända.**

Omapärast vastenihet kohtab kohe stroofi alguses: lähteteksti „liblikast” saab sihttekstis „kukk”. „Väikeseks kukeks” nimetab Figaro Cherubinot, teismelist paaži, kes on eelkõige väga noor, armunud kogu maailma naistesse, alati liikvel, väle ja pidevalt valel ajal vales kohas. Klaus Kaindl võiks oletatavasti öelda, et Cherubino võrdlemine kukega muudab Figaro karakteri jämedakoelisemaks. Muljet süvendab lõigu teises pooles Figaro suhu pandud sõna „senjoor” vigane vorm „sinjoor”. Asendus näitab aga midagi ka ooperitõlkija valikute kohta. Tõlketeksti loogika lubab arvata, et kui vaid muusika rütm laseks paigutada esimesse ritta sõna „liblikas” oleks tõlkija kasutanud just seda.

Mõlemas tõlkes on kadunud viited antiikmütoloogia kangelastele Narkissosele ja Adonisele. Ühelt poolt ei õnnestunud neid sõnu ilmselt sihtteksti mahutada, kuid nende väljajätt ilmselt ka lihtsustab teksti arusaadavust kuulamisel.

Mõlemas eestikeelses tõlkes, kuid eriti 1976. (1958.) aasta omas näib tekkivat vastuolu muusikas ja lähtetekstis kõlava kerge ja lõbusa nokkimise atmosfääriga. On huvitav, et lähtetekstis pole kõnealuses lõigus kordagi juttu sõjast, millele viidatakse mõlemas eestikeelses tõlkes.

1983. aasta tõlge: „**sõtta** tõttab te veetlev sinjoor”.

1976. (1958.) aasta tõlge: „Kui kesk **võitluse** tormi sa seisad”.

Lähtetekst erineb mõlemast tõlkest suurema kerguse, mänglevuse ja lõbususega. Selle märksõnad on **liblikas**, **armastus (2x)**, **lendlema**, **kaunitarid**. Täielikult puuduvad konflikti tähistavad väljendid, koguni vastupidi, Cherubino **ei riku enam kaunitaride unerahu**, nii et lähitulevikku maalitakse olevikust rahulikuma ja vaiksemana.

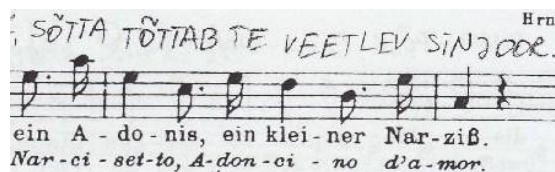
1983. aasta tõlkes on lähitulevikus oodata nuttu ja lahkumist, selles leidub mitmeid konfliktiolukorrale viitavaid sõnu: „**nutma**”, „**lahkuma**”, „**sõtta**”:

Tõlge 1983

**Nutke neiud, et lahkub te soosik,
sõtta tõttab te veetlev sinjoor.**

Siin muudab tõlkija ka adressaati, nii et Figaro pöördub Cherubino asemel teda taga nutma jäävate neidude poole. Sõnapaar „**sõtta tõttab**” vastab samas hästi verbomuusikalise lähteteksti rütmifiguurile (NOODINÄIDE 4) nimel Narcisetto:

NOODINÄIDE 4. Figaro aaria (Figaro 1983: 74)



Järgmises lõigus säilitab 1983. aasta tõlge lähteteksti üldise mõtte ning kohati tõlgib lausa rida-realt:

Itaaliakeelne libreto⁶

Tra guerrieri, poffar Bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco.
Schioppo in spalla,
sciabla al fianco,
collo dritto,
muso franco,
un gran casco,
o un gran turbante,
molto onor, poco contante!
poco contante,
poco contante!

Tõlge 1983

Sõjamehed vinged vennad,
pikad vurrud, raske ranits,
püss on seljas,
mõõk on küljel,
samm on uljas,
nägu sünge,
vägev kiiver
su peakest katab,
palju au ja tühi tasku,
tasku on tühi,
tasku on tühi.

„Saabli” ja „musketi” asemel, mida silpide poolest oleks lihtne teksti paigutada, kasutatakse 1983. aasta tõlkes üldnimesid „püss” ja „mõõk”. Kadunud on ka vandesõnades appi kutsutud veinijumal Bacchus. Mõlemad võtted lihtsustavad ilmselt kuulamisel teksti mõistmist.

⁶ (Oled) sõjameeste seas, Bacchuse päralt!/Pikad vurrud, kitsas paun,/musket õlal, /saabel küljel,/ pea püsti,/ nägu jultunud,/ suur kiiver/ või suur turban,/ palju au, vähe raha!/ Vähe raha,/ vähe raha (Scripta Musicalia 1994).

Mõtte seisukohalt on huvitav, et kui verbaalne lähtetekst ja 1983. aasta tõlge tegelevad selles lõigus pigem kasarmuelu ja riviõppe ning sõduri stereotüübiga, siis 1976. (1958.) aasta tõlge räägib sõdurist lahinguväljal:

Tõlge 1976 (1958)

Trummipõrin kutsub sõtta,
kätte võta mõõk ja tõtta,
peas sul kiiver,
kehvalt riides,
lased traavi,
lamad kraavis,
hüppad hooga
ja mudas roomad.
Särav kuld Su kiivrit katab,
kord mahajäetult
muld sind ehk matab.

Mõlemas eestikeelses tõlkes leidub otseviiteid surmale, samas kui lähtetekstis surma teemat ei puudutata. 1976. (1958.) aasta tõlkes on selliseid sõnu ja fraase eriti rohkesti, näiteks „**veri**”, „**ohvriks end annad**”, „**kord mahajäetult muld sind ehk matab**”.

Verbomuusikalises lähtetekstis põigatakse hetkeks minoorhelistikku sõnadega „vähene raha, vähene raha” (*poco cantante, poco cantante*). 1983. aasta tõlge järgib siin verbaalset lähteteksti samasuguse põgusalt kahjurõõmsa tõdemusega: „**tasku on tühi, tasku on tühi**”. 1976. (1958.) aasta tõlge manab silme ette pigem traagilise kujutluspildi: „**kord mahajäetult muld sind ehk matab**”. Tõlkijat võis inspireerida teadmine, et Beaumarchais’ laseb oma Figaro-triloogias Cherubinol tõepoolest noorelt lahinguhaavadesse surra.

Samas annab just 1976. (1958.) aasta tõlge pärast sõjaviletsuste kirjeldamist aaria bravuursele lõpuosale (*Cherubino alla vittoria:/ alla gloria militar!*⁷) ülespuhutud ja sõjaväelist karjääri ülistava tõlgenduse, samas kui 1983. aasta tõlge tõdeb, et sõjas langemine on auväärne.

Tõlge 1976 (1958)

Tõtta sõber sõjateele,
kuulsus ootab sind ja au.
Võitle vapralt, julgel meel,
kiidab sind siis võidulaul.

Tõlge 1983

Cherubino, au on surra,
au on surra sõjateel,
Cherubino, au on surra,
au on surra sõjateel.

1976. (1958.) aasta tõlge täidab siin lähteteksti kordused uue tekstiga. Väga lihtne oleks leida võimalus lähteteksti korduste skeemi säilitamiseks, järelikult ei ole tõlkija seda vajalikuks pidanud. Kui meenutada Hendrik Krummi arutlusi ooperitõlke taseme kohta, siis nimetas ta ühe varasemate aastakümnete tõlgete suure puudusena just sellist praktikat (Tõnson 1984:

⁷ Cherubino, edasi võidu poole, /sõjalise kuulsuse poole! (Scripta Musicalia 1994)

128). Võib-olla saab Krummi arutlusi pidada märgiks normi muutumisest, sest 1983. aasta „Figaro” tõlge järgib täpselt lähteteksti korduste skeemi.

Krahvinna kavatiin II vaatusest (nr 10)

Krahvinnaga puutub kuulaja esmakordselt kokku alles ooperi II vaatuse alguses. Krahvinna viibib oma magamistoas ja kurvastab. Kavatiin on mõeldud tegelase ning tema olukorra iseloomustamiseks. Tegemist on nn seisundiaariaga, mis ei vii sündmuste kulgu edasi ning esitab ühe ja sama emotsiooni eri varjundeid.

Muusika pakub tõlkeühikuks fraasid, mille pikkus vastab muusikaliste fraaside ohkeid meenutavatele pausidega eraldatud meloodiakaartele (NOODINÄIDE 5).

NOODINÄIDE 5. Krahvinna kavatiin (Figaro 1983: 80)



See teeb tõlkija ülesande raskeks, juhul kui ta seab endale eesmärgiks verbaalse lähteteksti semantiliste detailide säilitamise. Mõlemad eestikeelsed tõlked järgivad üsna täpselt verbaalset lähteteksti. Arvatavasti võiks tõlkija lubada endale ka vabamat lähenemist ja säilitada vaid lähteteksti temaatilised põhielemendid, s.o kasutada imitatsiooni strateegiat, kui Lefevere'i terminoloogiat kasutada. Riimidest on mõlemas tõlkes loobutud. Esiteks on keeruline leida sihtteksti, mida saaks sama moodi korrata erineva muusikalise materjaliga. Teiseks asetab kavatiini pikk, hõljuv meloodiajoonis riimuvad sõnad teineteisest ajaliselt kaugemale, riimid ei ole kuulamisel tajutavad.

Paljud lähteteksti märksõnad on eestikeelsetes tõlgetes lähedased või samad: lähteteksti *tesoro* (aare, ka kallis, armas, kullake jms) on 1976(58?) aasta tõlkes „mees” ja 1983. aasta tõlkes „kallim”. Sõna „surm” eri vormid kõlavad tõlgetes sama palju kordi, kui lähteteksti *morir*. Selle asend verbomuusikalises fraasis on õnnestunud säilitada 1983. aasta tõlkes, kus sõna

„surm” sulgeb fraasid samal moel nagu *morir* verbomuusikalises lähtetekstis (NOODINÄIDE 6). Tulemus vastab suurepäraselt eespool tinglikult muusikateaduslikuks lähenemiseks nimetatud normile: muusikaliste vahenditega esile tõstetud tekstiühikule vastab sihttekstis sama tähistatav.

Kui küsida, kas midagi on selle nimel ohverdatud, siis on selleks ehk loomulikkus. „Muidu tulgu mulle surm” on äratuntavalt ooperitõlkekeelne väljendusviis.

NOODINÄIDE 6. Krahvinna kavatiin (Figaro 1983: 81)

Lähteteksti isikustatud „armastusele” (või *amor*=Amor/Cupido) vastab 1976(58?) aasta tõlkes „armujumal” ja 1983. aasta tõlkes „saatus”. Sõna „saatus” võib vaadelda loomuliku asendusena, kuna see esindab tekstis midagi, mis inimese elu juhib.

Itaaliakeelne libreto

Porgi, amor, qualche ristoro⁸
al mio duolo, a' miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.
almen morir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.

Tõlge 1976(1958.)

Armujumal, palun hardalt,
lase rahu leida taas.
Hoidku mees mind jälle armsalt
või mind saada surma sa,
mind surma sa,
hoidku mees mind jälle armsalt
või mind saada surma sa!

Tõlge 1983

Armuhaida, helde saatust,
täida minu ainus soov!
Kalli armastust ma palun,
muidu saada mulle surm,
oo, tulgu surm,
anna tagasi mulle kallim,
muidu tulgu mulle surm!

1983. aasta tõlkes *tesoro* (aare, kallis, kallim, armas) vastena kasutatud „**kallim**” Krahvinna kui õilsa kannataja sisekõnes võib tekitada tunde tegelaskuju iseloomustuse muutumisest rahvalikkuse suunas.

Kuna tegemist on soprani aariaga, on hääletekitamise mugavuse huvides oluline, et kõrgele noodile ei langeks madal vokaal, nagu „u”. Tõepoolest kõlavadki fraasi kõrgeimad noodid eestikeelses tekstis a-häälikul. Lähtetekstis jälgitav o-vokaalide rohkus võib olla kurbust (aga ka raevu) väljendavates aariates taotluslik, nii et tõlkija saaks soovi korral katsetada ka foneemilise tõlke elemente, et säilitada osaliselt Mozarti ja libretisti Lorenzo da Ponte vokaalivalikut.

Vokaalivalik krahvinna aariate kõrgetel nootidel

Kuna ooperitõlgetega seoses on üheks probleemiks kõrgetele nootidele sobiv vokaalivalik, tundus huvitav, kuidas paistavad selles valguses „Figaro pulma” tõlked. Peamiseks küsimuseks oli see, kuivõrd sarnaneb sihtteksti vokaalivalik itaaliakeelse lähteteksti vokaalivalikule. Kui vokaalivalik on erinev, siis milliseid vokaale eelistab eestikeelne sihttekst.

„Figaro pulma” eestikeelsetes tõlgetes on selgelt märgatav vokaalide „e”, „i” ja „a” eelistamine soprani kõrgetel nootidel. Võrreldes itaaliakeelse lähtetekstiga hakkas silma „a”-de rohkus. Ooperi kõrgeim partii on krahvinna Almavival. Partiid laulab lüüriline sopran, kelle tavapärane hääleulatus on C4–D6. Krahvinna kavatiinis (Nr 10) ooperi teisest vaatuses on kõrgeimateks nootideks Fa/F5 (9x), Sol/G5 (4x) ja La-bemoll/As5 (1x). Itaaliakeelses lähtetekstis vastab kõrgeimale noodile vokaal „i” sõnas *morir*, G-noodile

⁸ Saada, Armastus./ veidigi leevendust/ mu valule./ mu ohetele./ Anna mulle tagasi mu aare./ või lase mul vähemalt surra, vähemalt surra (Scripta Musicalia 1994).

langeb kahel korral „o”, ühel korral „i” ja „a” ning F-noodile kahel korral vokaal „i” ja „e”, neljal korral vokaal „o” ja ühel korral vokaal „a”.

Tabel 7. Lähteteksti vokaalivalik

	i	o	a	e
As	1			
G	1	2	1	
F	2	4	1	2

Vanemuises kasutatud Mall Sarve tõlkes 1983. aastast langeb F-noodile kuuel korral vokaal „a”, kahel korral vokaal „e” ja ühel korral vokaal „i”; G-noodile on kolmel korral paigutatud vokaal „a”, kuid ühel korral üllatuslikult „u”. Kavatiini kõrgeimale noodile (La- bemoll/As5) langeb vokaal „a” sõnas „ma”.

Tabel 8. 1983. aasta tõlke vokaalivalik

	i	o	a	e	U
As			1		
G			3		1
F	1		6		

Kõrgeimale noodile paigutatud sõna „ma”— „a” — puhul on vokaaltehniliste kaalutluste eelistamine eriti ilmne.

NOODINÄIDE 7. Krahvinna kavatiin (Figaro 1983: 81)

The musical score shows a vocal line (Gn.) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Estonian and German. The piano accompaniment includes a horn (Hrn.) and strings (Str.). The score is marked with 'cresc.' and 'f'.

Muusikaline retoorika nõuaks fraasi sellesse punkti sõna „surm”. Selle sõnani jõuab muusikalise fraasi viimastel ning kõrgeimatel nootidel (NOODINÄIDE 7) verbaalne

lähtetekst (*o mi lascia almen(=almeno) morir* /otsetõlge: või lase mul vähemalt surra). Trükitud noodis kirjas olev saksakeelne tõlge paigutab siia samuti sõna „surm” (*oder sende mir den Tod!*). Sõna *morir* on kõrge noodiga esile tõstetud, nii et tegemist on ühega nendest kohtadest, kus muusikateoreetilisest vaatepunktist oleks hea jätta tähistatav seotuks sama muusikalise hetkega. Praktistel vokaaltehnilistel kaalutlustel on tõlkija pidanud siin teisiti otsustama ning eestikeelne fraas kõlab „muidu surra tahan ma!” (Figaro 1983: 80–81).

Tabel 9. 1976. aasta tõlke vokaalivalik

	i	o	a	E	u	õ	ä
As			1				
G			3				1
F	1	2	2		2	1	

Estonia 1976. aasta lavastuses kasutatud tõlkes on F-noodil kasutatud vokaalide hulk mitmekesisem. Nii langeb Fa/F5 noodile kahel korral „a”, „u”, „e” ja „o” üks kord „i” ja „õ”. Sol/G5 noodile langeb kolmel korral „a” ning ühel korral „ä”; kõrgeimale noodile, La-bemoll/As5 on ka selles tõlkes paigutatud „a”, seekord sõnas „sa”: „või mind saada surma sa!”.

Mõlemad tõlked eelistavad seega vokaali „a” ka nendel positsioonidel, kus itaaliakeelses tekstis leiame „i”-d „e”-d ja „o”-d. Eriti märgatav on see Mall Sarve 1983. aasta tõlkes.

Krahvinna teise aaria (Nr 19) eestikeelsetest tõlgetest on kättesaadav ainult 1983. aasta Mall Sarve tõlge, sest hooajal 1975/1976 kasutatud tõlke Estoniast saadud eksemplaris selle aaria tõlge puudub. Selle aaria kõrgeimaks noodiks on kaks pikka La-nooti(A5), millele mõlemal juhul järgneb veel La-bemoll/As5. Sel korral vastab mõlemas tekstis neile kõrgetele nootidele vokaal „a” sõnas *cangiar* (*it cangiare*–muutuma) ja „saan”.

Kõrgetele nootidele on eestikeelses sihttekstis seega paigutatud avatud vokaalid. 1976. (1958.) aasta tõlke vokaalidevalik on mitmekesisem, kuid mõlemas tõlkes hakkab silma „a”-de rohkus. Lähtetekstis asub „a” üksnes vaadeldud aariate kõrgeimal noodil La/A5. Pool tooni madalamal noodil La-bemoll/As5 leiab lähtetekstis juba nii „a” kui ka „i”.

Susanna retsitatiiv ja aaria IV vaatusest (nr 28)

Kontekst. Öö lossiaias. Krahvinna ja Susanna plaani kohaselt läheb krahviga kohtuma Susanna rõivastesse riietunud krahvinna. Susanna kannab krahvinna riideid. Retsitatiivis loodab Susanna selle riuka kordaminekut ja rõõmustab teadmise üle, et peagi jäävad seljataha kõik takistused tema ja Figaro abielule. Siinne retsitatiiv ei ole kõnesarnase paindliku rütmiga *recitativo secco*, mille improvisatsioonilisest klavessiinisaaatest kirjutasid heliloojad välja ainult akordide bassinoodid, vaid melodilisem, laululikum *recitativo accompagnato* e saatega retsitatiiv. Saatega retsitatiivi juurde kuulub täielikult noodistatud ja kindla rütmiga orkestripartii.

Itaaliakeelne libreto

Giunse alfin il momento⁹
che godrò senza affanno
in braccio all' idol mio ...

Tõlge 1976 (1958.?)

Viimaks käes ongi tund meil,
millal sa, minu kallim
vaid ainult mulle kuulud ...

Tõlge 1983

Viimaks saabuvad hetked,
millal viibin su juures,
mu kõige kallim sõber!

Mõlemad tõlked jätavad välja ühe selle lõigu märksõnadest „(ilma) hirmuta” *senza affanno*. Verbomuusikalises lähtetekstis on teises reas rõhk sõnal *godrò* = naudin, rõõmustan. 1976 (1958.) aasta tõlkes langeb muusikaline rõhk ühesilbilisele sõnale „sa” (NOODINÄIDE 8). Tõlkijad on ilmselt tuttavad Georg Schünemanni 1940. aasta saksakeelse tõlkega: *Endlich naht sich die Stunde, da ich dich, o Geliebter, bald ganz besitzen werde.*

NOODINÄIDE 8. Susanna retsitatiiv ja aaria (Figaro 1976/58: 307)

Handwritten musical score for Susanna's recitative and aria. The score is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written in three lines: Italian, Russian, and German. A circled section highlights the word 'sa' in the Russian translation 'милый' and 'sa' in the German translation 'dich'.

Handwritten lyrics (Italian, Russian, German):

Giunse alfin il momento che godrò senza affanno in braccio all' idol mio.

Handwritten Russian lyrics: (Подражая подслушивающего Фигаро, делает вид, что она с нетерпением поджидает любовника)

Handwritten German lyrics: Naht sich die Stunde, da ich dich, o Geliebter, bald ganz besitzen werde.

1983. aasta tõlkes tahetakse säilitada võimalikult täpselt esimese rea otsetõlget „viimaks saabub hetk”. Selleks muudetakse soovitud silpide arvu saavutamiseks ainsus mitmuseks „saabuvad hetked” (NOODINÄIDE 9).

⁹ Saabub viimaks hetk, /mil rõõmustan hirmuta/ oma jumaldata käte vahel (Scripta Musicalia 1994).

NOODINÄIDE 9. Susanna retsitatiiv ja aaria (Figaro 1983: 277)



Näib, et 1983. aasta tõlkes räägitakse eelkõige sellest ühest konkreetsest kohtumisest „saabuvad hetked, millal viibin su juures”. 1976 (1958.) aasta tõlke tüüpiliselt ooperitõlkekeelne sõnastus „vaid ainult mulle kuulud” suunab mõtte sellele, et Susanna ja Figaro on peagi pärast mitmeid sekeldusi abielus — kuuluvad vaid teineteisele, kui ooperlikult väljenduda — ning peagi on möödas aeg, mil tuli võidelda takistuste ja intriigidega. Side lähtetekstiga on mõlemas tõlkes värsirea tasandil.

Itaaliakeelne libreto

Timide cure!¹⁰

Uscite dal mio petto!

A turbar non venite il mio
diletto!

Tõlge 1976 (1958)

Kartus ja mured,
mind igavesti jätke,
ärge häirige minu
hingerahu!

Tõlge 1983

Kartus ja mure,
te lahkuge mu hingest,
ärge puutuge minu puhast
õnne!

1983. aasta tõlge lisab lähteteksti „õnnele” või „rõõmule” või „õndsusele” (*diletto*) täiendi „puhast”. Selline laiendamine on sageli muusikaga seotud tõlkes paratamatu.

Itaaliakeelne libreto

Oh, come par,¹¹

che all'amoroso foco,

l'amenita del loco,

la terra e il ciel risponda!

Come la notte

i furti miei seconda!

Tõlge 1976 (1958)

Ah, igal pool
kui säraks armukiiri!
Hesperus vaatab rõõmsalt,
nii rõõmsalt mu armutundel.
Kallim sind ootan,
õrn vaikne õo meid varjab!

Tõlge 1983

Oh, kuidas näib,
et armastuse lootus,
kohtamistunni ootus,
öövaikus on kokku loodud!
Õo tume mantel
langegu nüüd me üle!

1976. (1958.) aasta tõlkes on põnevaks nüansiks viide Hesperusele. Üldiselt on mõlemas tõlkes loobutud originaali viidetest antiikmütoloogiale, siin on aga 1976. (1958.) aasta tõlge kompensatsiooniks sisse toonud antiikmütoloogia lõigus, kus see lähtetekstis puudub. Kuna Hesperust mainitakse samas tekstilõigus ka Aadu Regi 1950. aasta tõlkes (Regi 1950), võib

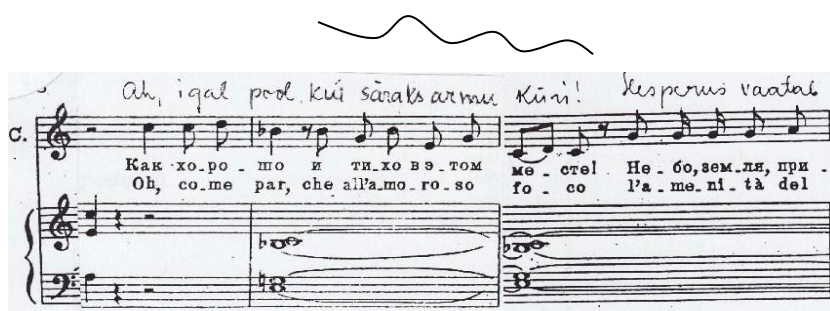
¹⁰ Pelglikud kõhklused! / Välja mu südamest! / Segama ärge tulge mu õndsust (või rõõmu või õnne)! (Scripta Musicalia 1994)

¹¹ Oh, kuidas armastuse tulele/ selle koha ilu,/ maa ja taevast nagu kajaks vastu! / Kuidas õo mu riugastele kaasa aitab! (Scripta Musicalia 1994)

mõte pärineda temalt või Regi tõlke aluseks olnud Max Kalbecki saksakeelsest tõlkest. 1976. (1958.) aasta tõlkes adresseeritakse stroofi viimased read „kallimale” ning mõlemas tõlkes minnakse viimases reas ainsuse 1. isikult üle mitmusele, rääkides „meist”. Võib-olla kallutas tõlkevalikut kõlaline sarnasus originaali sõnaga *miei*.

Muusika tõstab selles lõigus esile fraasi *amoroso foco*, mille vältel meloodia laskub sensuaalselt madalasse registrisse (NOODINÄIDE 10).

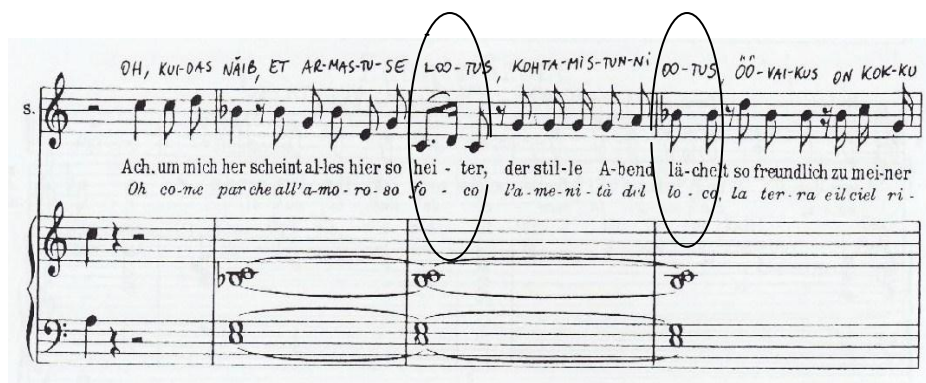
NOODINÄIDE 10. Susanna retsitatiiv (Figaro 1976/58: 307–308)



1976. (1958.) aasta tõlke sõnaleid „armukiiri” on ebatraditsiooniline selles mõttes, et „i” ei ole madala registri vokaal. Tõlkija ei ole siin ilmselt tahtnud loobuda semantilisest seosest lähteteksti „armastuse tulega”, kuigi üldiselt töödeldakse selles tõlkes lähteteksti vabamalt.

1983. aasta tõlge, vastupidi, võtab siin aluseks lähteteksti kõla, ohverdades selles lõigus semantilise komponendi. Rõhulisele o-vokaalile sõnade *foco* ja *loco* esimeses silbis vastavad tõlkes „lootus” ja „ootus”, mille kaksikvokaal langeb samale noodile (NOODINÄIDE 11).

NOODINÄIDE 11. Susanna retsitatiiv (Figaro 1983: 278)



Aaria. Aaria orkestratsioon ning meloodiajoonis imiteerib kitarrisaadet nagu Cherubino laulu saade II vaatuses. Ka Susanna viimase vaatuse aaria on tegelikult laul, pastoraalne serenaad (Allenbrook 1983: 174–175).

Seetõttu on muusikateaduslikust vaatepunktist tegemist ühega neist lõikudest, mida tõlkides võiks kaaluda riimimist ka siis, kui üldiselt otsustada vabavärsilise tõlke kasuks.

Itaaliakeelne libreto	Tõlge 1976 (1958)	Tõlge 1983
Deh vieni, non tardar, o gioia bella, ¹²	Nii kauaks jääd, mu kallis arm, mu ainus, (Kus viibid veel, mu arm, mu ainus aare,)	Miks veelgi viibid sa, mu armas, ainus,
vieni ove amore per goder t'appella.	tule, sind ootan (ma) aiateel kesk vaikust. ¹³	igatsus südames sind ma ootan ammu.

1976. (1958.) aasta tõlge kasutab ka siin irdriime: ainus—vaikus. 1983. aasta tõlge paigutab samuti ridade lõppu sõnad, millel on teatud kõlaline sarnasus: ainus—ammu, mõlemal sõnal on a-häälik esimeses silbis ja u-häälik teises silbis. Oletan, et sellele juhtis tõlkija laulu meloodia selgelt stroofiline iseloom, kuigi ta muidu käsitleb aariat pigem monoloogi kui lauluna. Teise rea lõpus oleva sõna „ammu” „m”-häälik langeb originaali *t'appella* kahekordse „l”-hääliku kohale. Tõlkijale on ilmselt olnud oluline leida siin helilise hääliku kohale samuti heliline häälik.

Mõlemad tõlked on lähtetekstiga seotud värsirea tasandil ja nagu mõnel varasemalgi juhul, on ka siin lähtetekstile semantiliselt lähim stroofi esimene rida.

Itaaliakeelne libreto	Tõlge 1976. (1958.)	Tõlge 1983
Finche non splende in ciel notturna face, ¹⁴ finche l'aria e ancor bruna e il mondo tace.	Kuu helkjat valgust maale veel ei kalla, öö kui vari laskub puude alla.	Ei hiilga taevas täiskuu kuldne lõke. Vaikus laotab tiibu puude ladvus.

1976. (1958.) aasta tõlge asendab metafoorse „öö tõrviku” lihtsustavalt „kuuga”, nagu ooperitõlkes arvatavasti paratamatu. Metafoori kompenseeritakse poeetilise omadussõnaga: „helkjas valgus”. 1983. aasta tõlge muudab metafoori ja lisab sellele selgituse, nii et „öö tõrvikust” saab „täiskuu kuldne lõke”.

¹² Tule, ära viivita, mu kallis rõõm, / tule sinna, kuhu armastus sind nautima kutsub (Scripta Musicalia 1994).

¹³ Sulgudes antud alternatiivne tekst, mis samuti klaviiris kirjas oli.

¹⁴ Kuni taevas ei sära öö tõrvik, / Kuni ümberringi on veel pime ja maailm vaikib (Scripta Musicalia 1994).

Itaaliakeelne libreto	Tõlge 1976 (1958)	Tõlge 1983
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura, ¹⁵ che col dolce sussurro il cor ristaura.	Tuul õrnalt laulab, oja tasa vestleb, oh kui hea on olla õite keskel.	Oo, kuula tuule hella salajuttu, töotab meile ta täna üllast õnne!

1976. (1958.) aasta tõlge kasutab irdriime. Vaatamata riimidele õnnestub mitmete lähteteksti märksõnade semantiline tähendus sihtteksti üle kanda. Tõlkijate töövõtte siin ja järgmistes stroofides näib olevat koostada esmalt üks rida, millel säilib märgatavam seos lähteteksti semantilise sisuga, ning seejärel luua lähtetekstist sõltumatult teine rida.

1983. aasta vabavärsstõlkes muutub stroofi esimeste ridade looduselamuse kirjeldus pöördumiseks retoorilise adressaadi poole — „**oo, kuula tuule hella salajuttu**”. Stroofi teises reas leidub huvitav kollokatsioon „**üllas õnn**”. Vabavärsstõlget ei ole selles tekstilõigus kasutatud lähteteksti märksõnade semantilise tähenduse ülekandmiseks sihtteksti.

Itaaliakeelne libreto	Tõlge 1976 (1958)	Tõlge 1983
Qui ridono i fioretti e l'erba e fresca; ¹⁶	Lind hõiskab oksal, vaatab õis mu otsa,	Kuis lõhnab aasal õitest ja värsket heinast!
Ai piaceri d'amor qui tutto adescia.	kõik nad hüüavad: ootab õnn teid noori!	Loodus armastust hellalt kingib meile.

Mõlemad tõlked jätavad välja osa lähteteksti elemente ning lisavad samas juurde üksnes sihtteksti kuuluvaid semantilisi elemente.

Valitud tõlkefragmendid kirjeldatud, teen järgmises peatükis analüüsist kokkuvõtte ja panen kirja sellest tulenevad järeldused käesoleva magistritöö kontekstis.

¹⁵ Siin vuliseb vool (oja)/ siin mängleb tuul/ mis maheda sosinaga/ südant kosutab (Scripta Musicalia 1994).

¹⁶ Siin naeravad lilled, rohi on värskes; armastuse rõõmudesse meelitab siin kõik (Scripta Musicalia 1994).

4. Tulemused ja järeldused

Analüüsi tulemusena leidis kinnitust, et eestikeelsetest „Figaro pulma” tõlgetest eelistatakse Mall Sarve 1983. aasta tõlkes lähteteksti semantilise sisu ülekannet. Verbaalse lähteteksti kordustele vastab kordus ka sihttekstis. Kui kordusi varieeritakse, paistab selle eesmärgiks olevat lähteteksti semantilise sisu mahutamine sihtteksti. Eestikeelne sihttekst otsekui keerutab ümber itaaliakeelse lähteteksti, puudutades seda kord siit, kord sealt. Tõlkes on riimidest peaaegu täielikult loobutud, „ümberjutustamist” ei ole kasutatud. Lefevere'i liigituse alusel imitatsiooni või jäljendusena võis ära tunda lühemad tekstilõigud, rohkem leidis vabavärsstõlke alla paigutatavat strateegiat. Üksikutes lõikudes leidis ka foneetilise tõlke elemente. Muusikaliste vahenditega esile tõstetud märksõnadele vastas sihttekstis sama tähistatav, kui seda võimaldas vajadus arvestada vokaaltehnilise aspektiga. Ooperitõlke eri aspektidest näis tõlkes kõige vähem tähelepanu jaguvat loomulikkusele.

„Figaro” eestikeelne tõlge Estonia lavastusest hooajal 1975/76 (1958) on ebaühtlane, seda on mitmed teadaolevad ja tundmatud inimesed eri aegadel parandanud ja muutnud. Tõlge sisaldab ümberjutustava tõlkestiili vaimukaid näiteid (nt Figaro aaria ooperi I vaatusest)⁴, keeleväline semantiline samasus lähtetekstiga ei paista selles aarias olevat tõlkija(te) prioriteet. Erinevalt Mall Sarve 1983. aasta tõlkest kasutatakse 1976. aasta tõlkes rohkesti riime, mis semantilist täpsust omakorda vähendab. Riimidest on loobutud Krahvinna kavatiinis, kus on keeruline leida sihtteksti, mida saaks sama moodi korrata erineva muusikalise materjaliga. Kavatiini pikk hõljuv meloodiajoonis asetaks riimuvad sõnad niikuinii teineteisest ajaliselt kaugemale, riimid ei oleks kuulamisel selgelt tajutavad. Figaro aarias leidis 1976. (1958.) aasta tõlkes riime rohkemgi kui lähtetekstis. 1976.(1958.) aasta tõlkes oli sagedamini kasutatud tõlkimisviisi, mida Lefevere'i liigituse alusel võib nimetada jäljenduseks või imitatsiooniks. Lähemalt analüüsitud tekstidest vastas selle strateegia tunnustele I vaatuse Figaro aaria tõlge.

Hea–halva skaalal ei püütud tõlkeid hinnata, seda enam, et tegemist on tüübilt erinevate tõlgetega. Tõlked ei esindanud siiski üht läbivat strateegiat, nende võttestikus võis ära tunda eri strateegiate tunnuseid.

Lauldavust saab hinnata eelkõige laulja, küll aga jäi mulje, et tõlkijad on püüdnud kõrgetele nootidele paigutada avaraid vokaale, vaadeldud aariates eelistati 1983. aasta tõlkes kõrgematel nootidel peamiselt „a”-häälikut.

Tõlkevõtteid on varieeritud, kusjuures mitmesuguseid tõlkevõtteid on kasutatud erineva mahuga tekstiühikute, sõna, lause või pikema lõigu tasandil. Adressaadi muutus toimub 1983. aasta tõlkes kolmest vaadeldud vokaalnumbrist kahes. Vastenihkeid, metafooride kadu ja muutumist, lisandusi, väljajätte ja asendusi leidub mõlemas tõlkes. Tõlgetest on kadunud lähteteksti viited antiikmütoloogia kangelastele. Samas on Susanna aarias on 1976. (1958) aasta tõlkes sisse toodud sisse viide Hesperusele, keda lähtetekstis ei mainita. Lihtsustatud ja kodustatud on 1983. aasta tõlkes näiteks Figaro I vaatuse aaria relvanimetused, nii saab „musketist” „püss” ja „saablist” „mõõk”.

1976. aasta tõlge säilitab selles aarias üksnes lähteteksti teema. Just seal toimub huvitavaim nihe lähteteksti ja sihtteksti fiktsionaalsete maailmade vahel. Aaria lähtetekst ning 1983. aasta tõlge räägivad pigem kasarmuelust ja sõduri stereotüübist, 1976. (1958.) aasta tõlge loob aga pildi sõdurist lahinguväljal. Semantilised muutused jätavad mulje, et libretisti ja tõlkija žanrinormid on olnud erinevad. Naljatlevast mängust ohvitserikuuuga saab sõja üleelanu jutustus. Selle aaria mõlemad eestikeelsed tõlked on mänglevast lähtetekstist tõsisemad, neis korduvad viiteid surmale ja sõjale, mida lähtetekstis ei puudutata.

Tekstid või tekstilõigud, mis liigituksid Lefevere'i terminoloogia alusel jäljenduseks või imitatsiooniks, võidavad loomulikkuse aspektis. Kui ooperitõlget vaadelda iseseisva tekstina, kõrvutamata seda lähtetekstiga, annab imitatsioonistrateegia suurema võimaluse sujuva ning loomuliku teksti sünniks. Loomulikkuse ja semantilise lähtetekstitruuduse aspekti tasakaal võib olla teatud keelepaaride puhul ooperitõlkes saavutamatu. Eespool tsiteeritud Liis Kolle sõnade kohaselt on see nii näiteks itaalia–eesti keelesuunal. Kui ooperitõlkekeele loomulikkus on oluline, siis on üheks tõlke algatamise eelduseks järelikult valmisolek lähteteksti semantikat vähem järgida.

Igasuguse tõlke puhul on tõlkenihked vältimatud. Ooperitõlkes on muusika suurim tõlkeprobleem, mis nurjab tõlkija võimaliku tahte olla lähtetekstitruu. Kuigi lähteteksti semantiline sisu antakse täpsemalt edasi 1983. aasta vabavärsstõlkes, on ilmne, et olemasolev muusika mõjutab ka selles nähtavaid tõlkelahendusi. Loomulikult saab iga ooperitõlge olla hoolimata eelolemasolevast muusikast erinev teisest ooperitõlkest ja kasutada sellest erinevaid tõlkelahendusi.

Kui ooperitõlkeuurijate valdava seisukohana jääb kõlama tõdemus, et vajaduse korral saab ohvriks tuua just lähteteksti semantilise komponendi, siis ooperimaailma sõnastatud või sõnastamata tellimus on nõudnud pigem võimalikult sõnasõnalist tõlget. Selle poole püüeldes on sageli ohvriks toodud loomulikkuse aspekt. Tulemuseks on tüüpväljendeid ja tavapärasest eristuvat lauseehitust kasutav ooperitõlkekeel, lähtetekstist hälbimine on aga sellele vaatamata paratamatu.

Niisiis näib, et üks võimalus on tuua loomulikkus tähtsusjärjekorras semantilisest sarnasusest ettepoole, teine võimalus on mitte tõlkida. Tiitrite ajastul puudub vajadus kasutada lauldavat tõlget ainult selleks, et publik laval toimuvast aru saaks. Tõlkel on mõte siis, kui see lavastustervikule midagi juurde annab. Selle üle saab otsustada eelkõige lavastaja.

See, mida mõeldakse, rääkides ooperist kui tervikust, mõjutab otseselt suhtumist lauldava ooperitõlke lubatavusesse, võimalikkusesse ja vajalikkusesse. Kui ooperina mõista eelkõige ooperietendust, siis koosneb see taas paljudest komponentidest: kogu lavastustervikust ühes kunstnikutöö ja kostüümidega, vokaalsest ja instrumentaalsest esitusest ning näitlejatööst. Sellises holistiliselt mõistetud ühenduses võib mõnel juhul ja mõne ooperi puhul leiduda koht ka lauldavale ooperitõlkele.

Tänapäeva ooperiteatris tunnetatakse helilooja adressaadina eelkõige lavastajat ja dirigenti. Tinglikult, piltlikult ja üldistades võib dirigenti nimetada muusikateadusliku uurimissuuna esindajaks. Võib-olla pole juhus, et üleminek originaalkeelsele esitusele toimus osaliselt suurte dirigentide, näiteks Herbert von Karajani eestkõnelemisel. Apter ja Herman (1995: 27) tõdevad, et Metropolitan Opera kauaaegne peadirigent James Levine peab tõeliseks tõlkeks reaalsust, sõnasõnalist tõlget, mis olevat partii õppimise juures lauljatele suureks abiks, kuna võimaldab neil tekstist aru saada.

Juhus ei pruugi olla ka see, et ooperimajad, milles suur osa lavastusi tuuakse välja lauldavas tõlkes, on tuntud just eksperimentaalsuse ja uuenduslikkusega. Sellised on näiteks Inglise Rahvusooper ja Berliini Koomiline Ooper. Üllatuslikult kasutati lauldavat tõlget ka Londoni Kuningliku Ooperi ja Shakespeare'i Gloobuse teatri koostöös hiljuti lavale toodud barokkelilooja Cavalli koomilises ooperis „L'Ormindo”. Ooperi lauldavaks tõlkimist või originaalkeelset esitust võiks võtta kui lavastuse komponenti, üht osa lavastaja kontseptsioonist.

Ühelt poolt on rahvuskeeles lauldav ooper tänapäeva Eesti lavadel mitmel põhjusel võimalik vaid siis, kui tegemist on lavastaja spetsiaalselt väljendatud sooviga. Teiselt poolt annabki parimad tingimused lavaliselt mõjusa lauldava ooperitõlke sünniks see, kui tõlge tellitakse konkreetse lavastuse jaoks ja tõlkija teeb oma tööd kooskõlas lavastaja kontseptsiooniga.

Kokkuvõte

Magistritöös käsitlesin ooperitõlke ajalugu ja võimalikku tulevikku Eestis, rõhuga Rahvusooper Estonia esitus- ja tõlkimispraktikal.

Läbiva teemana arutlesin tingimuste üle, mis võiksid õigustada lauldava ooperitõlke kasutamist nüüd, kus valdavaks on saanud originaalkeelne esitus. Pidepunktid selleks leidsin Klaus Kaindli, Harai Golombi, Peter Low', Lucile Desblache'i ning Ronnie Apteri ja Mark Hermani töödest.

Analüüsisin põgusalt katkendeid Mozarti ooperi „Figaro pulm” kahest eestikeelsest lauldavast tõlkest. Eeskujuks olid Klaus Kaindli teoses „Oper als Textgestalt” esitatud analüüsinäited, millele lisandusid elemendid André Lefevere'i, Vinay/Darbelnet' ja Antoine Bermanni tõlkevõtete ja -strateegiate klassifikatsioonidest. Eesmärgiks oli vaadelda, kuidas toimuvad ja toimivad tõlkenihked ooperitõlkes.

„Figaro pulma” katkendite analüüs näitas, et kuigi lähteteksti semantiline sisu antakse täpsemalt edasi 1983. aasta vabavärsstõlkes, mõjutab olemasolev muusika paratamatult selles nähtavaid tõlkelahendusi.

Kui ooperitõlkeuurijate valdava seisukohana jääb kõlama tõdemus, et vajaduse korral saab ohvriks tuua just lähteteksti semantilise komponendi, siis ooperimaailma sõnastatud või sõnastamata tellimus on nõudnud pigem võimalikult sõnasõnalist tõlget. Selle poole püüeldes on sageli ohvriks toodud loomulikkuse aspekt. Tulemuseks on tüüpväljendeid ja tavapärasest eristuvat lauseehitust kasutatav ooperitõlkekeel, lähtetekstist hälbimine on aga sellele vaatamata paratamatu.

Sellest võib järeldada, et üks võimalus on tuua loomulikkus tähtsusjärjekorras semantilisest sarnasusest ettepoole, teine võimalus on mitte tõlkida. Tiitrite ajastul puudub vajadus kasutada

lauldavat tõlget ainult selleks, et publik laval toimuvast aru saaks. Tõlkel on mõte siis, kui see lavastustervikule midagi juurde annab. Selle üle saab otsustada eelkõige lavastaja. Ooperi lauldavaks tõlkimist või originaalkeelset esitust võib võtta kui lavastuse komponenti, üht osa lavastaja kontseptsioonist.

Magistritöös jäi täiesti tähelepanu alt välja publiku suhe lauldavasse tõlkesse ja tiitritesse. Desblache (2007: 166) kirjutab, et mitmed publiku-uuringud kinnitavad vaatajate armastust tiitertõlke vastu. Tiitreid loetakse emakeelsetelgi ooperietendustel. Teisalt on viimastel aastatel mõne lavastuse puhul lauldavat tõlget kasutanud ka niisugused teatrid, mille sõnastatud põhimõtteks on originaalkeelsed esitused (näiteks Londoni Kuninglik Ooper, Walesi Rahvusoooper). Põhjuseks on majanduslanguse järel aktualiseerunud vajadus jõuda uue publikuni. Lauldav tõlge suurendab ooperi ligipääsetavust, samas kui publiku-uuringute põhjal eelistatakse tiitreid. Eesti ooperipubliku eelistusi pole seni uuritud, kuid oletatavasti oleks tulemus sarnane. Ma ei tea, kuivõrd on publiku-uuringutes arvestatud mitmesuguseid lisatingimusi. Ise olen originaalkeelset esitust tunnetanud veidi absurdsena näiteks kõnedialoogidega saksa *Singspiel*'i ja prantsuse *opéra comique*'i puhul. Koomilises ooperis näib laval kõlava teksti vahetu mõistmine samuti oluline.

Väga huvitav on ka tiitertõlke problemaatika. Etendustel jäänud muljete põhjal ei ole see žanr Eestis veel välja kujunenud. Olen hämmeldusega märganud, et ingliskeelsed tiitrid võivad olla kergemini jälgitavad kui eestikeelsed, kuid selle põhjustesse pole lähemalt süvenenud.

Summary

The thesis gives a short review of the history of singable opera translation in Estonia and the various aspects of opera translation. The main focus of this work is on the translation practices of the Estonian National Opera. The thesis also analyses excerpts from two Estonian language versions of Mozart's „The Marriage of Figaro”. The basis for this work has been found from previous studies by Klaus Kaindl, Harai Golomb, Marianne Traven and Peter Low. In addition to the analysis options suggested by them there are added elements from translation techniques and strategy classifications by André Lefevere, Vinay/Darblenet and Antoine Berman. A recurring theme in the thesis are the conditions that may justify the use of a singable opera translation even if the preferred language of the performance is mainly the original language.

Most of the piano scores in the library of the Estonian National Opera are from Soviet times, when copyright as we know it now was basically absent. A translator would present his/her typewritten translation to the theatre. After that the Estonian translation was handwritten in a edition of a musical publishing house – like for example, Edition Peters –, fitting the handwritten Estonian translation under or above the notes and typewritten translations. Richard Strauss' „The Rose-Bearer” in 1970 for example, was prepared with one piano score and had all the parts of the main characters written in it, along with their translations.

When considering the context of an opera, to show appreciation for a translator's work mainly means to print his/her name in the booklet of the production. As it turns out, the mentioning of a translator in the booklets of „Estonia” has been rather irregular. Supposedly it has not been considered important enough to preserve opera translations. That can be concluded from the randomness of their availability in both the archives of the Estonian National Opera and the Estonian Museum of Theatre and Music. The reason is possibly the marginality of the field for the theatrical and musical history of Estonia.

The initiator to request a new opera translation or to modify an existing one was usually the director, but he would not give the translator guidelines specific to his conception of the production. Even when the director was also the translator, he would usually keep the two roles apart. When modifying existing translations, the main purpose was to update the language and create a translation more faithful to the original text.

The analysis of „The Marriage of Figaro” reveals that even though the semantic content of the source text has been presented more accurately in the 1983 free verse translation, it is obvious that the existing music also affects the translational solutions seen in it. Of course every opera translation can be different from another despite the pre-existing instrumental parts and can use different solutions, strategies and techniques. It is rather the music itself that can be the biggest translation problem that foils the translator’s will to stay faithful to the source text. Scholars of performable translations mainly take the position that if necessary, it would be acceptable to sacrifice the semantic aspect of the source text. Those who commission translations still often request a translation as close to a word-for-word from the original as possible. The result of that is a so-called translationese language, which also has unsatisfactory results.

What we think about when we talk about an opera as a whole, directly influences the attitudes about the permissibility, possibility and necessity of performable opera translations. When we think of an opera performance as a whole production including the work of prop masters and costume makers, the vocal and instrumental performances and acting, we may find that in this holistic connection of all the aspects, in some ways and in some operas, there is a place also for the performable opera translation. Translating an opera or going with the original language could be taken as a component of the production, a part of the conception in the director’s mind. Maybe it is not such a coincidence that the performable translation is nowadays often a part of the house policy of the more innovative and experimentally-minded opera companies, such as the English National Opera and the Komische Oper Berlin.

On the one hand, the operas sung in the native language on Estonian stages today is for various reasons possible only when it is a specific request expressed by the director. On the other hand, this does give the best conditions to conceive an effective performable opera translation when the translation has been ordered for a certain production and the translator works in accordance with the concept of the director.

Allikad ja kasutatud kirjandus

Intervjuud, suulised andmed, käsikirjad

Mikk 2013 = Meilivahetus Arne Mikuga. 24.01.13. (Lisa 1).

Kerge 2013 = Meilivahetus Ago-Endrik Kergega. 30.09.13. (Lisa 2).

Kiiv 2012 = Estonia noodikogu hoidja Jaan Kiivi suulised andmed.

Ooperite kavalehed ja pisitrükised

Estonia ooperilavastuste kavalehed. Eesti Rahvusraamatukogu arhiivkogu, ARPt 792, 1915–2014:

Aida (2004);

Boheem (1962);

Boheem (1996);

Carmen (2004);

Don Giovanni (1999);

Madama Butterfly (1991);

Nabucco (1996);

Othello (2005);

Padaemand (2004);

Romeo ja Julia (1938);

Tosca (2005).

Ploom 1988 = Boito, Arrigo (1988). *Mefistofeles*. Ooperi libreto Johann Wolfgang von Goethe „Fausti” järgi. Tõlkinud Ülar Ploom. Tallinn: RAT „Estonia”.

http://www.ester.ee/record=b4287307*est (05.05.2015).

Ruumet 1991 = Puccini, Giacomo (1991). *Madama Butterfly*. Jaapani tragöödia 3 vaatuses. Libreto: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa John L. Longi ja David Belasco draama järgi. Tekst Malle Ruumeti vabas tõlkes. Tallinn: Estonia Teater.
http://www.ester.ee/record=b4141059*est (05.05.2015).

Klaviirid ja libretotõlked

Figaro 1976/1958 = Mozart, Wolfgang Amadeus (1956). Figaro pulm. Klaviir. [Tõlkinud Paul Mägi, Vallo Järvi, Aino Otto]. Estonia noodikogu, 37/23.

Figaro 1983 = Mozart, Wolfgang Amadeus (*s.a.*). Figaro pulm. Klaviir. [Tõlkinud Mall Sarv]. Vanemuise noodikogu.

Figaro pulm 1950 = Mozart, W. A. (1950). Figaro pulm. [Masinkirjas libreto]. Aadu Regi tõlge valmistatud Max Kalbecki saksakeelse teksti järele. Eesti NSV Kunstide Valitsus 607/ET. ETMM = Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, T7/262.

Maskiball 1985 = Verdi, Giuseppe (1985). Maskiball. [Klaviir, rotaprint]. Ooper kolmes vaatuses. Libreto E. Scribe, A. Somma. Tõlkinud [Alide Halliste ja] Hendrik Krumm. Tallinn: RAT „Estonia”. Estonia noodikogu, 42

Maskiball 2002 = Verdi, Giuseppe (*s.a.*). Maskiball. [Libreto]. Tõlkinud [Alide Halliste ja] Hendrik Krumm. *S.l.*: Teater „Vanemuine”. ETMM = Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Rk 17193.

Othello 1963 = Verdi, Giuseppe (1958). Othello. Klaviir. Estonia noodikogu, 98.

Scripta Musicalia 1994 = Mozart, Wolfgang Amadeus, Ponte, Lorenzo da. *Le nozze di Figaro* // *Figaro pulm*. [Libreto]. Tõlkinud Timo Lipponen. Tallinn: Scripta Musicalia.

Traviata 1916 = Verdi, Giuseppe (1916). Traviata. Tõlkinud J. Kalkun. ETMM = Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, T 402-707.

Traviata 1962?; = Verdi, Giuseppe (1962?). Traviata. Tõlkinud Udo Väljaots venekeelse klaviiri järgi. ETMM = Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, T7/267

Aastaraamatud

Teatrielu' 96 (1997). Koostaja Kadi Herkül, kroonika koostaja Helvi Einas. Tallinn: Eesti Teatriliit

Teatrielu '97 (1998). Koostaja Piret Kruuspere, kroonika koostaja Helvi Einas. Tallinn: Eesti Teatriliit

Teatrielu '99 (2001). Koostaja ja toimetaja Reet Neimar, kroonika koostaja Tiina Ritson. Tallinn: Eesti Teatriliit

Teatrielu 2000 (2001). Koostajad Monika Läänesaar, Ene Paaver, kroonika koostaja Tiina Ritson. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatrielu 2001 (2002). Koostajad Monika Läänesaar, Ene Paaver, kroonika koostaja Tiina Ritson. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatrielu 2002 (2003). Koostajad ja toimetajad Anneli Saro, Sven Karja, kroonika koostaja Tiina Ritson. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatrielu 2003 (2005). Koostajad ja toimetajad Anneli Saro, Sven Karja, kroonika koostaja Tiina Ritson. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatrielu 2010 (2012). Koostanud Madis Kolk, kroonika koostaja Aivi Reimand. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatrimärkmik 1976/77(1979). Koostanud Enn Siimer, Inna Rips. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti raamat.

Saated Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis

Carmen 1982 = Bizet, Georges (1982). Carmen.[Estonia lavastuse telesalvestis]. Lavastaja Arne Mikk. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv.<https://arhiiv.err.ee/vaata/carmen-g-bizet-ooper-carmen-1984-teater-estonia> (23.04.2015).

Lucia 1984 = Donizetti, Gaetano (1984). Lucia di Lammermoor.[Estonia lavastuse telesalvestis]. Lavastaja Arne Mikk. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv.
<http://arhiiv.err.ee/vaata/lucia-di-lammermoor-1> (08.04.2015).

MI 194 (2010). Eesti Rahvusringhaalingu arhiiv.<http://arhiiv.err.ee/vaata/mi-194> (08.04.2015).

Pilliroog, Ene. Vaimust ja võimust ajatuultes. G. Verdi „Nabucco”(1996). Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv. <http://arhiiv.err.ee/guid/16964> (23.04.2015).

Käsiraamatud ja andmebaasid

Eesti keele käsiraamat.

ETBL 2000 = Eesti Teatri Biograafiline Leksikon, 2000.

Lavastuste andmebaas.

http://www.lavakas.ee/index.x?valik=lavabaas&id=1340&page=1&s_nimi=1982
(05.05.2015).

http://www.lavakas.ee/index.x?valik=lavabaas&id=1466&page=1&s_nimi=1983
(05.05.2015)

Eesti rahvusbibliograafia.

http://erb.nlib.ee/?komp=&otsi=Kaljuvee%2C+Julius+Osvald%2C+1869-1940%2C+t%C3%B5lkija®ister=autorid&r_oid=9829521a (05.05.2015).

Eesti biograafiline andmebaas ISIK.

<http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?m=indexes&iid=3&tag=75> (05.05.2015).

<http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?id=785> (05.05.2015).

Kirjandus

Allanbrook, Wye Jamison (1984). *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.

Apter, Ronnie, Herman, Mark (1995). The Worst Translations: Almost Any Opera in English. — *Translation Review*, Volume 48–49, Issue 1, pp 26–32.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.1995.10523661#.VSKa3PysWSo> (05.05.2015).

Apter, Ronnie, Herman, Mark. A. (2005). Semiotic Clash in Maria Stuarda. Music and Libretto versus the Protestant Version of British History. — *Song and Significance*. / Ed. Dinda. L. Gorlée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 163–184

Attwater, Juliet. (2006). Perhappiness: The art of compromise in translating poetry or: ‘Steering betwixt two extremes’. — *Cadernos de Tradução (Florianópolis)*, v. XV, pp. 121–140. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/438> (23.04.2015).

Berman, Antoine (2012). Translation and the Trials of the Foreign. — *The Translations Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. 3. Edition. New York: Routledge, pp. 240–253.

Clüver, Claus (2008). Revisiting the Classics. The Translation of Opera as a Multimedia Text. — *The Translator*, Volume 14, Number 2.

Desblache, Lucile (2004). Low fidelity: opera in translation. — *Translating Today*, 1., pp. 28–30. https://www.benjamins.com/cgi-bin/bbr_tsb.cgi?cmd=show&publ_id=16046 (11.03.2012).

Desblache, Lucile (2007). Music to my ears, but words to my eyes. — *A tool for social integration? Audiovisual Translation from different angles*. Ed Aline Remael, Josélia Neves. Linguistica Antverpiensia. New Series — Themes in Translation Studies, No 6 (2007). <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/issue/view/10> (05.05.2015).

Goghlan, Alexandra (2015). Topped in Translation: two new London Operas make case for English-language productions. — *New Statesman*, 15.02.2015.

<http://www.newstatesman.com/culture/2015/02/opera-translation-mastersingers-nuremberg-ormindo> (05.05.2015).

Golomb, Harai (2005). Music Linked Translation (MLT) and Mozart's operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives. — *Song and Significance*. Ed. D. L. Gorrée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 121–162.

Gorrée, Dinda L. (2005a). Prelude and Acknowledgements . — *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 7–16.

Gorrée, Dinda L. (2005b). Singing on the Breath of God: Preface to life and growth of translated hymnody. — *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 17–101.

Gorrée, Dinda. L. (2008). Jakobson and Peirce: Translational intersemiosis and symbiosis in opera. — *Sign Systems Studies*, Vol. 36, No. 2, pp. 341–374.

Gorrée, Dinda. L. (2010). Metacreations.— *Applied Semiotics // Sémiotique appliquée* 24, 9, pp 54–68. <http://chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No24/> (23.04.2015, veebiversioonis puuduvad leheküljenumbriid).

Kaindl, Klaus (1995). *Die Oper als Textgestalt*. [Studien zur Translation, Bd. 2]. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Khandekar, Ashutosh (2015). Editorial .— *Opera Now*, May 2015. http://www.rhinegold.co.uk/magazines/opera_now/editorial/opera_now_editorial.asp?css=1 (05.05.2015).

Lange, Anne (2015). *Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut Eesti tõlkeloo*. Acta Universitatis Tallinnensis. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Lefevere, André (1975). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum.

Loog, Alvar (2014). Ooperilavastajast on Eestis kujunemas importkaup. — *Sirp*, 28.08.2014.
<http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/ooperilavastajast-on-eestis-kujunemas-importkaup/>
(30.03.15).

Loog, Alvar (2010). Bertmani allajäämine Prokofjevile Estonias. — *Postimees*, 01.02.2010
<http://kultuur.postimees.ee/219055/bertmani-allajaamine-prokofjevile-estonias> (07.04.15).

Low, Peter (2005) The Pentathlon Approach in Translating Songs. — *Song and Significance*.
Ed. Dinda. L. Gorlée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 185–212.

Mateo, Marta (2012). Music and Translation. — *Handbook of Translation Studies*, Vol. 3. Ed.
by Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp
115–121. http://www.academia.edu/7094299/Music_and_Translation või
[http://books.google.ee/books?id=PDhCxB9UUC&printsec=frontcover&hl=et&source=gbs_](http://books.google.ee/books?id=PDhCxB9UUC&printsec=frontcover&hl=et&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=marta%20mateo&f=false)
[ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=marta%20mateo&f=false](http://books.google.ee/books?id=PDhCxB9UUC&printsec=frontcover&hl=et&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=marta%20mateo&f=false) (23.04.2015).

Mateo, Marta (s.a.). Music and Translation. [artikli põhjalikum versioon veebis].
apps2.lessius.eu/hts/MAT-MUS.docx (10.04.2013; praegu kättesaamatu).

Miller, Donald Gray (2008). *Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback*. Delaware, OH: Inside View Press, p. 1.
<http://www.voiceinsideview.com/docs/Miller%20chapter%201.pdf> (23.04.2015).

Milton, John. (2009). Translation Studies and Adaptation Studies. — *Translation Research Projects 2*. Ed. Anthony Pym. Terragona: Intercultural Studies Group, pp. 51–58.
http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/milton.pdf (13.03.2015).

Murula, Ülle (2008). *Akustiline energia*. Rakvere: Rakvere Ametikool.
http://www.rak.edu.ee/opiobjektid/energia/akustiline_energia.html (26.03.2015).

Põldsaar, Signe (2015). *Tõlgete hindamine Eesti Teatri Agentuuri kunstinõukogus*.
Magistritöö. Tallinn: Tallinna Ülikooli tõlkekoolituse osakond

Rees, Simon (2015). *Lobsters, bowler hats and The Financial Times: The Magic Flute given Magritte makeover by Welsh National Opera*. — Bachtrack.com, 15.02.2015
<http://bachtrack.com/review-magic-flute-koenigs-welsh-national-opera-february-2015>
(05.05.2015).

Rähesoo, Jaak (2011). *Eesti teater*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Saar, Ille (2011). *Eestis lavastatud itaaliakeelsete ooperite libretode tõlkeajalugu*.
Bakalaureusetöö. Tallinn: Tallinna Ülikooli Germaani ja Romaani Keelte ja Kultuuride
Instituut.

Sada aastat = Sada aastat Estonia muusikalavastusi kavalehtedel (2006). Koostaja V.
Paalma. Tallinn: Rahvusooper Estonia.

Scavone, Gary P. (1999). *Musical Acoustics*. Stanford: Stanford University, Center for
Computer Research in Music and Acoustics.
<https://ccrma.stanford.edu/CCRMA/Courses/150/singing.html> (26.03.2015).

Schäffner, Christina (2008). Functionalist approaches. *Routledge Encyclopedia of Translation
Studies*, 2nd edition. Ed. Mona Baker. London/New York: Routledge, pp. 115–121
[http://uncavim20.unc.edu.ar/pluginfile.php/31790/mod_resource/content/0/Skopos_Theory._S](http://uncavim20.unc.edu.ar/pluginfile.php/31790/mod_resource/content/0/Skopos_Theory._Schaeffner.pdf)
[chaeffner.pdf](http://uncavim20.unc.edu.ar/pluginfile.php/31790/mod_resource/content/0/Skopos_Theory._Schaeffner.pdf) (12.04.2014).

Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting
viewpoints?* [Benjamins Translation Library, 66]. xi.

Snell-Hornby, Mary (2007). Theatre and Opera translation. — *Topics in Translation 34*. A
Companion to Translation Studies. Ed. Kuhiwczak, Piotr, Littau, Karin. Clevedon:
Multilingual Matters, pp. 106–119.

Sopranos 2004 = Joliveau, Elodie, Smith, John, Wolfe, Joe (2004). *Sopranos: resonance
tuning and vowel changes*. The University New South Wales, Australia, School of Physics,
Music acoustics. <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/soprane.html> (10.02.14).

Susam-Sarajeva, Şebnem (2008). Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. — *The Translator*, Vol 14, Number 2. pp 187–200.

Tereping, Avo-Rein (2008). Kuulmispsühholoogia V, slaidid, EMTA, slaid nr 5.
<http://www.ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/singer.html> (26.02.2014).

Toury, Gideon (1995). The Nature and Role of Norms in Translation. — *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, pp. 53–69.
<http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Role-Norms.htm> (05.05.2015).

Travén, Marianne (2005). Musical Rhetoric — The Translator's Dilemma: Case for Don Giovanni. — *Song and Significance*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. 103–120.

Tuning 2004 = Joliveau, Elodie, Smith, John, Wolfe, Joe (2004). Tuning of vocal tract resonances by sopranos. — *Nature*, January 2004, vol 427, p 116.
<http://www.phys.unsw.edu.au/~jw/reprints/SopranoNat.pdf> (10.02.2014).

Tõnson, Helga (1976). *Georg Ots*. Tallinn: Eesti Raamat.

Tõnson, Helga (1984). *Hendrik Krumm*. Tallinn: Eesti Raamat.

Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean (2004). The Methodology of Translation. — *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. [Second Edition]. Routledge, Taylor & Francis e-Library, pp . 84–93.
http://www.tlu.ee/UserFiles/Katariina%20Kolloed%C5%BE/E.%20Banhard/ebooksclub.org__The_Translation_Studies_Reader-1.pdf (24.04.2015).

Võsu, Ester, Kolle, Liis (2005). „Sevilla habemeajaja” — protsessi kirjeldamise katse. Üleskirjutusi dramaturg Ester Võsu ja lavastaja Liis Kolle esietendusejärgsest vestlusest . — *Teatrielu 2003*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Lisad

Lisa 1. Meili teel Arne Mikule esitatud küsimused ning tema vastused (24.01.2013)

Kuidas toimus tõlkijate leidmine. Tuttavad? Sugulased? Teatri töötajad?

Kõigepealt ikka seniste tööde põhjal, kuid läbi ajaloo on ka igasuguseid teisi näiteid.

Kui Eino Uuli oli haiguse tõttu pikka aega voodis, anti talle veel mõningaid oopereid tõlkida, kuid temal oli suur soov vajalike sõnade puhul teha nootides liiga palju muudatusi.

Mis andis üldjuhul põhjust uus tõlge tellida, miks otsustati uue tõlke kasuks? Kas see oli eelkõige lavastaja (ja/või dirigendi) otsus ja nõudmine?

Mozarti, Verdi või Wagneri libretod on kasutusel sajandeid, kuid eesti keel ning ooperite ettekandmine eesti keeles on toimunud pidevas arengus ning muutustes. Võtsin kätte näiteks 1916.a trükitud Donizetti „Rügemendi tütre” eestikeelse teksti (Aleksander Trilljärve tõlge) ning 1926.a. ilmunud „Boheemi” tõlke (Hugo Laur), siis on raske ette kujutada selle materjali esitamist muutmata kujul tänapäeval. Algatus vana teksti „kohendamiseks” või uue tõlke tegemiseks tuleb kõigepealt ikka lavastaja käest, kuid ka dirigendid võivad soovida sõna- ja muusikarõhkude kokkuviimist.

Miks otsustati vahel professionaalse filoloogi või tõlkija (näit Mati Sirkel) kasuks? Kas oletan õigesti, et seda tehti eelkõige siis, kui originaal polnud itaalia keeles? Kui näiteks „Nõidküti” tõlkijatena on märgitud Mati Sirkel ja Uno Kreen, kas teate või saate oletada midagi nende tööjaotuse kohta. Oletan, et Uno Kreen jälgis niisugusel juhul eelkõige muusikast tulenevaid aspekte ja vokaalseid vajadusi? Kas niisugune oletus tundub tõepärasena?

Minu teada Mati Sirkel tegeles esmajoones „Nõidküti” kõnekeelsete tekstilõikudega ja Uno Kreen vastutas lauldavate osade eest.

Olete teinud häid ooperitõlkeid, olles ühtlasi ooperi lavastaja. Kui lavastaja ei olnud ise tõlkija, kuid otsustati tellida uus tõlge, kas andis siis lavastaja tõlkijale mingeid juhtnööre, oli tal tõlkijale mingeid algülesandeid, nõudmisi. Näiteks, kui lavastaja ja kunstnik ei kavatsenud Susannale kübarat anda, kas võidi siis ka tõlkijale öelda, et tegemist saab olema hoopis loori või pärjaga vms?

Olen tõlkinud lihtsamate tekstidega oopereid („Attila”, „Mantel”, „Telefon” jt.) kuid näiteks „Gianni Schicchi” puhul värbasin Jaan Krossi. Istusin pikka aega tema kõrval ja koputasin ette muusikalise fraasi rütmi ning tema leidis siis sobivad sõnad. Analoogiliselt olen veel pikemat aega istunud Uno Lahe juures „Porgy ja Bessi” tõlkimise aegu. Mina üritasin itaaliakeelsete ooperite tõlkimisel eesti keelde leida häälikuliselt teravamaid sõnu, et näiteks originaalis R -tähe rohkus ei kaoks. Ilus mälestus on lugupeetud Uku Masingu pakkumine kasutada hunnide Jumala tähenduses nime TÄNGRI (originaalis saksapärase Wotan). Tänapäeval esitatakse ju oopereid originaalkeeles, kuid olen näinud etendusi, kus lauldakse algteksti, kuid lavastaja laseb osalistel teha hoopis midagi muud ja siis on mõnikord ingliskeelsetes tiitrites kasutatud vajalikku „tõlget”. Seetõttu on ka tänapäeval eestikeelsetes tekstides tehtud teatud parandusi.

Kas ooperitõlkeid toimetati?

Kirjandusala juhataja (rahvusvahelises mõistes dramaturg) pidi vanasti alati tõlked üle vaatama ja vajadusel ka arutame probleemseid kohti, kuid lauljate soov kõrgele noodile sobivate häälikute otsimisel on kehtiv tänase päevani.

Kuidas tõlget paljundati? Kas osatäitjate klaviirides oli kogu tõlge või ainult nende endi ja ansamblipartneri(te) partii tõlge.

Kogu tõlke tekst anti üle masinakirjas, mille põhjal tehti ka leping. Kuid oli aegu, mil teatris oli ainult üks klaviir ja solistide partiid olid käsitsi välja kirjutatud ühele reale (koos tõlkega). Ei oska ette kujutada, et tänapäeval õpitakse ära „Roosikavaleri” muusika sellistes tingimustes, kuid aastal 1970 oli see „Estonias” karm reaalsus.

Lisa 2. Ago-Endrik Kerge meil (30.09.2013)

Tere!

Kahjuks minu „Figaro pulma” lavastamine Vanemuises toimus sada aastat tagasi. Mulle on üllatuseks, et selle tõlkis Mall Sarv. No mitte ei mäleta. Kuid küllap see nii oli. Aitäh, et meelde tuletasite.

Rohkem on meeles „Sevilla habemeajaja” tõlkimine Mall Sarve poolt, mõned aastad enne „Figaro pulma”, samuti Vanemuises. Mis puutub tõlkesse (mõtlen „Sevilla” laulutekste), siis mina tõlkijat ei seganud (s.t. lasin tal suveräänselt toimida) ja see sai väga sobiv. Ei mäleta et seda oleks vaja olnud parandada. Kui siis ehk mõne sõna väljavahetamises proovide käigus, mis sellele või tolele osatäitjale tundus laulmiseks sobivamana. Lavastajana tahtsin pöörduda tagasi n-ö „Sevilla” algversiooni juurde, kus retsitatiivide asemel olid proosalõigud. Täiendasin neid lõike Beumarchais’ „Sevilla” originaaltekstiga.

Ise ei ole ma ooperitekste õnneks tõlkinud, küll aga operettide ja muusikalide omi. Nii proosa- kui laulutekste (nt. „Sugar”, „Mikaado”, „Savoy ball”, mille laulutekstitid tõlkis oivaliselt Juhan Viiding, „Can-Can”... jne.) Kas selles midagi väljapaistvat oli - ei usu, ent eks nad omal ajal asja ära ajasid. Ja loomulikult sai proovide käigus üht-teist kohendatud, parandatud, tehtud seda, mis kuulub ühe lavastuse väljatoomise juurde. Olgu ta siis sõna- või muusikalavastus.

Jõudu ja jaksu Teilegi magistritöö kirjutamisel. Ja kui minu tagasihoidlikud mälestused aitavad, on tore.

Lugupidamisega, Endrik Kerge.